

ARQUITECTURA PÓS-GUTENBERG

Comunicação, Imagem e Sociedade de Consumo

David Alexandre de Oliveira Porcher

Dissertação de Mestrado
ano lectivo 2011/2012
FAUP

dissertação orientada pelo
Professor Doutor **JOÃO PEDRO SAMPAIO XAVIER**

ARQUITECTURA PÓS-GUTENBERG

COMUNICAÇÃO, IMAGEM E SOCIEDADE DE CONSUMO

A Arquitectura integra cada vez menos a esfera dos objectos técnicos, e cada vez mais a esfera dos objectos estéticos. A cultura da imagem inunda o nosso quotidiano.

A Arquitectura compromete-se com a virtualidade das imagens e reduz-se a valores pictóricos que tendem a constituir um universo de referências. O arquitecto, inserido numa sociedade de consumo, apoia-se neste universo de referências para ter acesso ao mercado e nele conquistar o seu lugar.

Mas a imagem nem sempre predominou: se Vitruvius evitou ilustrar o seu tratado de arquitectura e na Idade Média houve uma valorização da palavra e da memória, o aparecimento da imprensa e da imagem reproduzível – surgidas durante o Renascimento – revolucionaram a comunicação da arquitectura.

Posto isto, de que forma a predominância da imagem e da cultura visual orienta hoje a concepção de uma arquitectura física? Ou, por outras palavras, o que é real numa era da comunicação?

São estas questões que orientam este trabalho: uma observação da prática da arquitectura que tenta ser crítica e que pretende sobretudo analisar esta realidade – o cenário onde se introduz um estudante de arquitectura quando termina o seu percurso curricular.

As respostas poderão diferir consoante o contexto cultural, político, económico ou geográfico; mas as diferenças tendem a esbater-se numa sociedade que caminha para a globalização. Ainda assim, na qualidade de observador – e após a vivência de um ano de mobilidade na Escola Superior de Arquitectura de Paris-Belleville – debruço-me sobre esta problemática no contexto da prática profissional dos *ateliers* de arquitectura parisienses. Neste trabalho são observados dois tipos de *atelier*: um com uma dezena de colaboradores, e um outro com uma centena de colaboradores. Embora possuindo estruturas diferentes, ambos apresentam um denominador comum: um forte investimento na visibilidade e na identidade mediáticas.

Será que a hegemonia da mediatização na prática da arquitectura interfere com a missão social e humanista do arquitecto? O que está hoje a acontecer por detrás das formas de representação da arquitectura?

Finalmente, onde nos levará a actual preponderante dissociação entre a arquitectura e a realidade física? ■

POST-GUTENBERG ARCHITECTURE

COMMUNICATION, IMAGE AND CONSUMERIST SOCIETY

Architecture belongs decreasingly to the sphere of technique and increasingly to that of aesthetics. The culture of image floods everyday life.

Architecture compromises to the virtuality of image and reduces itself to pictorial values which tend to make up its universe of references. The architect, operating in a consumerist society, straddles this universe of references to find access to the market and carve out his place in it.

But image did not always predominate: while Vitruvius eschewed illustration in his treatise on architecture and in the Middle Ages memory and word were valued, the appearance of the printing press and of the reproducible image during the Renaissance revolutionized the communication of architecture.

Given this, in what ways does the predominance of image and visual culture shape the current conception of physical architecture? In other words, what is the real in an age of communication?

These are the questions which direct this study: an observation of the practice of architecture which attempts to be critical and intends above all to analyze this reality – the set onto which a student of architecture walks when he finishes his studies.

The answers may vary according to the cultural, political, economic or geographical context; but the differences tend to fade in a globalizing world. Still, in the role of observer, and after a year as a mobility student at ENSAPB, I approach this subject in the context of the professional practice at Parisian architecture firms. Two kinds of firms are observed: one with a dozen people, another with a hundred. Different structures do not prevent the existence of a common denominator: a serious investment in media visibility and identity.

Does the supremacy of mediatization in the practice of architecture interfere with the architect's social and humanist mission? What is happening today behind the forms of representation of architecture?

Lastly, where will the current dissociation of architecture and physical reality lead us? ■

Os meus sinceros agradecimentos

*ao Professor Doutor João Pedro Xavier,
à Arq^a Corine Malec,
à Dra. Manuela Rocha,
aos meus colegas e amigos
Belmiro Oliveira e Ricardo Sousa,
e em particular aos meus pais
Margarida Oliveira e Jean-Pierre Porcher*

*pelo apoio, conselhos e disponibilidade sem os
quais este trabalho não teria sido possível.*

SUMÁRIO

Resumo	5
Asbtract	6
Sumário	9

INTRODUÇÃO	15
-------------------	----

Parte I ELEMENTOS PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A ARQUITECTURA DA ESCRITA	25
A ARQUITECTURA DA PALAVRA	27
A IMAGEM, UM VECTOR MARGINAL	29
O ARQUITECTO ITINERANTE	30
REPRESENTAR ATRAVÉS DA ESCRITA (ALBERTI)	31
A SEDUÇÃO DIDÁCTICA DA IMAGEM	34
O APARECIMENTO DA REPRODUÇÃO MECÂNICA	38
O LIVRO COMO FONTE DE CONHECIMENTO	40
CATÁLOGOS DE ARQUITECTURA	42
OS <i>QUATTRO LIBRI</i> E O PALLADIANISMO	46
CRÍTICA AO CULTO DA ANTIGUIDADE	52
ARQUITECTURA REVOLUCIONÁRIA	54
NOVAS FORMAS DE ARQUITECTURA	56
UMA CULTURA IMATERIAL	57
A ARQUITECTURA ASSOCIA-SE AO BINÓMIO	
COMUNICAÇÃO-CONSUMO	60

Parte II OBSERVAÇÃO CRÍTICA: DOIS ESCRITÓRIOS PARISIENSES

AUTONOMIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO	
ARQUITECTÓNICA	65

OBSERVAÇÃO 1: CHARTIER DALIX

OS CONCURSOS DE ARQUITECTURA	71
IMAGEM E MERCADO	73

SUMÁRIO

OBSERVAÇÃO 2: REICHEN ET ROBERT & ASSOCIÉS

ACTO DE SEDUÇÃO	85
O DEPARTAMENTO DE ICONOGRAFIA	88
ELEMENTOS DE COMUNICAÇÃO	90
ESTRATÉGIA DE MERCADO	95
AS MONOGRAFIAS DO ATELIER	96
REPRESENTAÇÃO HIPER-REALISTA	97

OBSERVAÇÃO CRÍTICA: CONCLUSÃO

ARQUITECTURA E <i>MARKETING</i>	105
PUBLICAÇÕES DE ARQUITECTURA	105
CULTO DA PERSONALIDADE	107
A DISSIMULAÇÃO DA ARQUITECTURA	109

CONCLUSÃO	117
------------------	-----

Bibliografia	131
--------------	-----

«Se antes, em Homero, a humanidade era para os deuses do Olimpo um objecto de espectáculo, hoje é para ela mesma que ela o é.»

Walter Benjamin

L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique, página 94.

INTRODUÇÃO

Até ao ano lectivo 2009/2010 frequentei a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Inserido num meio académico com um percurso curricular muito orientado, o estudante da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto acaba por sofrer uma certa formatação na maneira como representa o seu projecto. Esta formatação não é imposta pela escola, mas sugerida e alimentada pelas respostas consecutivas a um mesmo problema por parte da centena de alunos que, cada ano, se depara com questões de representação algo similares. Podemos afirmar que todos os alunos seguem uma mesma formação, pelo menos até efectuarem um período de mobilidade, o que, até ao ano lectivo de 2010/2011, era possível apenas no nono e décimo semestres.

Ainda como estudante na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, no ano lectivo 2010/2011, efectuei o meu período de mobilidade – ERASMUS – na *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville*, na fase Master: os dois anos que concluem a formação de base do arquitecto em França.

Este Master é comum a todos os estudantes e visa, segundo o guia de estudos da escola, o domínio da concepção de um projecto de arquitectura e de um projecto urbano de forma autónoma. Incidindo sobre o aprofundamento dos métodos e saberes fundamentais, pretende-se que o estudante consiga analisar de maneira crítica os processos de edificação nas suas relações com os diversos contextos e escalas – relativamente aos diferentes usos, técnicas e temporalidades – de maneira a preparar o estudante à pesquisa na arquitectura e a sensibilizá-lo para os diferentes modos de exercício ou domínios profissionais que abrangem hoje a prática da disciplina¹.

Na fase Master, constituída por quatro semestres, o estudante irá percorrer três *Studios* à sua escolha (entre treze opções disponíveis) – o equivalente à unidade curricular de Projecto na FAUP – redigir um *mémoire* – o equivalente a uma dissertação – que será acompanhado

1 *Guide des Études 2011/2012* disponível em: http://www.paris-belleville.archi.fr/UserFiles/File/Ens_GuideEtudes1112_V2.pdf

por um seminário (dispondo de nove opções), e frequentar disciplinas de carácter teórico-constructivo, entre as temáticas de História (cinco opções), Artes plásticas (sete opções), Construção (seis opções), Informática (três opções), Ciências Humanas (duas opções) e Urbanismo (sete opções).

O estudante terá igualmente de realizar um estágio de dois meses num atelier de arquitectura, cuja organização é da sua inteira responsabilidade, a validar por um professor da escola através de um relatório que será avaliado.

Podemos, assim, constatar uma série de combinações e vivências que vão tornar distintos e únicos os percursos de cada aluno, sendo que o aluno, através das opções tomadas, terá de preterir temas e professores propostos ao longo do seu percurso académico.

Cada um dos primeiros três semestres é iniciado por uma sessão de apresentação das unidades curriculares disponíveis em opção, realizada pelos respectivos professores. Após validação desta série de opções, o quarto semestre será dedicado ao PFE (*Projet Final d'Etudes*). Este PFE é enunciado sob a forma de uma problemática e de escolha de um lugar, que permita uma abordagem a diferentes escalas, e deverá permitir ao estudante demonstrar a sua capacidade de aplicar os conhecimentos e métodos adquiridos ao longo da sua formação. Não podendo ser elaborado no âmbito de uma experiência profissional, o estudante, para poder iniciar o desenvolvimento deste projecto, terá de ter já validado o estágio obrigatório atrás referido.

A comissão à qual é submetida a avaliação do PFE é renovada anualmente.

Este júri, composto por cinco a oito elementos, entre os quais se encontra um representante do grupo de projecto no qual se insere o estudante, comporta cinco categorias de membros: o director de estudos, o representante da unidade curricular que acompanhou a produção do projecto, um ou dois outros professores da mesma escola, um ou dois outros professores exteriores à escola e uma ou duas personalidades exteriores, nacionais ou estrangeiras.

Serão avaliados três a cinco painéis A0, que devem reunir elementos entre a escala urbana (1/1000) e a escala construtiva (1/20). A apresentação do projecto não deve ultrapassar vinte minutos, seguida de um período de igual duração para discussão entre o candidato e o júri.

Em Paris-Belleville, além da diversidade de *Studios* disponíveis, os dois pelos quais optei variavam no próprio tema a desenvolver, isto é, após o desenvolvimento de uma análise urbana cabia ao estudante propor e desenvolver um programa.

A particularidade de cada caso impedia a inércia da turma no que respeita à resposta ao problema e sobretudo à comunicação do projecto.

À semelhança dos PFE, a avaliação do trabalho desenvolvido é feita, salvo impedimento, por um júri convidado. A disposição do projecto resume-se igualmente ao número reduzido de painéis A1 ou A0, entre dois e cinco, e a apresentação oral do projecto não se estende por mais de quinze minutos.

Parece questionável a leitura por parte do júri do projecto apresentado: as informações são dificilmente legíveis, os elementos gráficos são sucintos; e porque o aspecto visual tem um papel primordial, existe um grande investimento no grafismo da apresentação que se inspira na comunicação especializada.

A classificação terá como principal base a capacidade do aluno de convencer, de comunicar, de expor coerentemente o seu trabalho, de defender e vender o projecto, a entidades que o assimilam num muito curto espaço de tempo.

Porque as sessões de projecto têm lugar apenas uma vez por semana, o professor é frequentemente acompanhado por um assistente de forma a examinar todos os projectos durante a mesma sessão. Devido ao elevado número de alunos a corrigir, dificilmente o aluno enfrenta sempre o mesmo docente ao longo das correcções de projecto, podendo ser numa semana o professor regente, e na seguinte o professor assistente. Associado a uma eventual ausência de uma destas entidades, o que representa um afastamento de duas semanas

no acompanhamento dos projectos, torna-se difícil uma avaliação detalhada de cada um.

O debate do projecto incide sobre princípios de base, entrando superficialmente no detalhe. Assim, a preparação dos elementos gráficos assume uma particular relevância.

Problemas menores de funcionamento, questões de pormenor construtivo, relações estabelecidas com a envolvente, podem ser disfarçados ou manipulados pela representação – o aluno, mais do que desenvolver uma solução, desenvolve a apresentação de uma solução.

Na escola de Paris-Belleville, como deixa transparecer a estrutura do curso supra-descrita, os alunos trilham percursos distintos, vivem experiências profissionais impostas pela escola distintas, e vão por isso partilhar um universo rico de referências e experiências mais próximo da diversidade que podemos encontrar na realidade profissional e onde a representação desempenha um papel principal.

A troca de informações entre os estudantes vai basear-se principalmente nos meios de comunicação: nas entidades responsáveis pela documentação e divulgação da prática da disciplina, nos periódicos ou sítios *web* de arquitectura, aliás como em qualquer outra escola ou meio, mas com uma repercussão particular nas suas produções académicas. Eles produzem, e têm por referência, imagens.

Questionei-me então se não estará a fotogénica superficialidade com que a arquitectura é abordada nos meios de comunicação social a contagiar a produção académica. Não será este fenómeno uma consequência do curto tempo de desenvolvimento do projecto e do insuficiente envolvimento das entidades de avaliação do projecto?

A importância da representação na prática da arquitectura, que pude constatar na experiência que tive a oportunidade de vivenciar durante o meu período de mobilidade, – quer seja no meio académico, quer seja no meio profissional – fez-me interrogar sobre a questão da influência do modo de comunicação na prática da arquitectura ao

longo dos tempos, culminando na hegemonia da imagem no actual panorama profissional. Como chegamos a esta situação – onde a disciplina tem como referência os meios de comunicação dominados pela imagem e não a realidade?

A imprensa tipográfica foi, provavelmente, o meio de comunicação que mais influenciou a civilização moderna. Este meio de comunicação veio facilitar significativamente o sistema de transmissão da informação, mas alterando algumas características dessa mesma informação.

A reprodução mecânica do texto e das imagens não só marcou profundamente a transmissão dos conhecimentos técnicos no início da idade moderna, como também induziu uma transformação drástica na forma, nos conteúdos e na utilização da literatura arquitectónica. Esta é agora capaz de interferir com a própria concepção.

Deste poder, que atingiu muitas mais disciplinas do que a arquitectura, Mario Carpo diz que, «*no célebre livro Notre-Dame de Paris, Victor Hugo já se interrogava sobre as relações entre arquitectura e imprensa. “Ceci tuera cela. [...] le livre tuera l’édifice” - é Dom Claude Frolo, arquiidiácono de Notre-Dame, quem o diz. Em 1482, data deste excerto, as reservas do eclesiástico perante a imprensa são certamente justificadas. Após alguns anos verificamos que o livro não matou a Igreja, mas contribui para a sua revolução. Da mesma maneira, o tratado de arquitectura do Renascimento, livro impresso e ilustrado, não impediu o florescer da arquitectura moderna. Mas se esta é tão radicalmente diferente da arquitectura medieval, certamente Gutenberg, entre outros, foram responsáveis por este facto.*»²

Procurarei neste trabalho, antes de me debruçar sobre a minha experiência em dois escritórios parisienses, estabelecer uma contextualização histórica da comunicação na arquitectura, seguindo a sua transformação/evolução até à contemporaneidade.

Na tentativa de identificar a origem desta dependência arquitectónica da imagem a que assistimos hoje, questionei-me como era estudada

2 CARPO, Mario. *L'Architecture à l'Âge de l'Imprimerie* (trad. de Ginette Morel). – Paris: Éditions de la Villette, 2008, página 25.

ou comunicada a arquitectura antes do aparecimento da imprensa. A partir de quando a imagem conseguiu tamanha implicação na concepção de arquitectura?

É mergulhando nos panoramas dos métodos arquitectónicos descritos na obra de Mario Carpo – o antigo, o medieval e o renascentista – seguindo a interpretação de Kauffman do neoclássico, e a consequência de uma cultura da imagem emergente no século XX, que tentarei compreender e identificar o papel e a influência da representação na prática da arquitectura.

Vou começar retornando a Vitruvius.

Parte I

ELEMENTOS PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

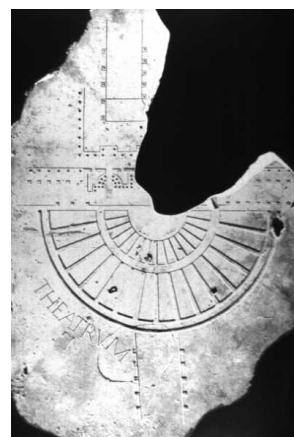
A ARQUITECTURA DA ESCRITA

Na antiguidade, eventualmente, o único meio utilizado para transmitir conhecimento nas diversas disciplinas, tinha a forma de um rolo (*volumen*), logo desde o tratado *De architectura* de Marcus Vitruvius Pollio (c. 80-70 a.C. – c. 15 a.C.). Redigido pelos finais do século I a.C., este tornou-se na principal referência arquitectónica, milénio e meio mais tarde, dos arquitectos e historiadores do Renascimento.

Segundo Vitruvius, a arquitectura nasce do desenho: o arquitecto vitruviano utiliza a *Ichonographia* (Figura 1), a *Orthographia*, e a *Scaenographia*. Mas há uma recusa da representação da arquitectura por parte de Vitruvius no seu tratado. Embora o texto faça alusão a certas ilustrações, alguns arquitectos do Renascimento, como Serlio ou Antonio de Sangallo, consideram que estas ilustrações foram retiradas por vontade do autor e não roubadas ou perdidas. Vitruvius tinha consciência que certas passagens do seu tratado seriam incompreensíveis sem as ilustrações, mas preferia manter-se “obscuro” a ensinar «*a massa daqueles que não compreendem*»³, dando origem a falsas interpretações. Vitruvius limita-se desta maneira a esquemas geométricos elementares.

A ambiciosa tarefa de ilustrar um tratado seria demasiado complexa. Segundo Pierre Gros (1939-), «*transmitir algo gráfico através da escrita é (...) para Vitruvius, um dos meios, senão o principal, de elevar a arquitectura ao grau de ars liberalis, ou seja, uma actividade fundada numa cultura (...) regida por um sistema de regras que podem ser formuladas com o mesmo rigor das regras da retórica, por exemplo.*»⁴ Assistimos, por isso, a uma aplicação intensa do *ekphrasis*: traduzir dados visuais em discurso – tal não é apenas uma opção ideológica. Os verdadeiros desenhos de arquitectura da Antiguidade, ao que parece, eram feitos *in situ* no decorrer da obra, não podendo a sua reprodutibilidade ser posta em causa devido à falta de meios técnicos naquela época.

O facto de Vitruvius querer que a sua obra permaneça no tempo – fiel



^
Figura 1
Reconstrução parcial da
Forma Urbis Romae,
Testemunho do desenho em planta
(*ichnographia*) sobre mármore,
Planta da cidade de Roma esculpida
entre 203d.C. e 211d.C.
© Ulysses K. Vestal

3 CARPO, Mario. Op. cit., página 28.

4 GROS, Pierre. – citado por CARPO, Mario. Ibidem, página 29.

– leva-o a evitar a ilustração através de imagens. Por isso privou o texto de uma iconografia, porque sabia que esta não podia ser fielmente reproduzida através do processo manuscrito. A imagem não pode ser ditada como um texto, onde a ortografia não interfere com a precisão do conteúdo.

Desde a Antiguidade até ao Renascimento, a cópia dos textos alfabéticos e das imagens desenhadas foram sujeitos ao risco da cópia manuscrita e à incontrolável e imprevisível deriva inerente a este modo de reprodução.

Vitrúvio apresenta hostilidade perante a descrição exaustiva dos elementos arquitectónicos que refere. O seu discurso introduz um léxico, seguido de um sistema de proporções, e seguido, finalmente, de um leque de opções tipológicas. Transmitiu-nos nomes e proporções. Ocasionalmente descreve formas – sobretudo plantas ou traçados geométricos, levando ao limite a ekphrasis. Vitrúvio descreve as modenaturas sempre com uma enorme simplicidade, como o grau zero da morfologia Antiga, um arquétipo absoluto ao qual tudo podemos acrescentar, mas nada podemos omitir. Este tipo de descrição minimalista levou, no século XVI, à interpretação de um Vitrúvio rigoroso, racional, um puritano que rejeitava toda a decoração supérflua⁵.

Mas não seria esta imprecisão um campo propositadamente deixado em aberto para uma maior margem de manobra e subjectividade no acto de construir?

Embora os métodos de Vitrúvio possam ser criticados, o certo é que o seu tratado destaca-se por completo da arquitectura construída, quase como uma via paralela da disciplina estritamente teórica, que orienta a práticas através de princípios e de intenções; não imagens. As suas palavras nunca colocam em causa a existência física da arquitectura, antes pelo contrário, o seu tratado só faz sentido praticando o acto de construir. São para construir - sem a construção, não fazem sentido. Vitrúvio considerava o estudo e a imitação da natureza como um dos

5 CARPO, Mario. Op. cit., página 104.

mais importantes objectivos do arquitecto, como a fonte da beleza: era este estudo que ele tentava orientar.

O tratado é autónomo, pertence à área da arquitectura mas não o é por si só, não ousa tomar o seu lugar.

A ARQUITECTURA DA PALAVRA

Diferindo dos rolos antigos, os pergaminhos medievais eram ilustrados com grande riqueza, e inclusivamente o tratado de Vitrúvio fora ilustrado (e não limitado às dez imagens inicialmente previstas).

No entanto, durante a época medieval, estas ilustrações tão apreciadas eram tanto mais valiosas quanto menos copiadas. Estes preciosos exemplares eram peças únicas, assinadas por artistas como verdadeiras obras de arte e, em certos casos, sem qualquer difusão pública.

Contudo, se Vitrúvio tentou enunciar regras claras de forma a poderem ser memorizadas, é na idade medieval que a memória primará no método.

Uma civilização da palavra, sendo o conhecimento a riqueza, aquilo que possuímos na memória. Veremos mais tarde que um autor do século XVI reduziria o texto ao mínimo, pois crê que as ilustrações falam por si.

Ao longo dos séculos a abundância de livros impressos acumulava-se, o que leva à sua esporádica consulta. Ora, antes da tipografia, as bibliotecas continham um número limitado de manuscritos e o estudioso não tinha outra solução senão memorizá-los, sendo desta forma que o texto era assimilado. Assim, o saber da profissão era sobretudo transmitido via oral e não existia o elemento físico consultável sempre que requisitado.

A organização corporativa das obras condicionou, desta forma, a transmissão do saber construtivo na época medieval. Teve nesta época origem o segredo dos mestres *maçons*, tão bem guardado e transmitido somente aos herdeiros da corporação (são conhecidas corporações que, no século XVIII, perpetuavam a proibição de conservar qualquer documentação escrita sobre os segredos da irmandade). O saber era

transmitido aos confrades, protegido dos outros. Desenhos detalhados ou bem informados sobre os procedimentos da obra arriscavam ser lidos por profanos. Assim, a memória era invisível, embora desenhassem, só a palavra transmitia o conhecimento necessário à função. É possível que a questão do secretismo não tenha sido tão rigorosa, mas sim uma interpretação devida à escassez de meios de reprodução, juntamente com a regra que não permitia um pedreiro trabalhar sem a orientação de um construtor experiente.

A ciência da construção não existia na idade média, nem dispunha de fórmulas para calcular esforços, o peso, ou a resistência dos materiais.

Mas existiria uma cultura visual, da imagem?

É impossível ocultar os segredos da execução de um capitel dórico, quem quer que o veja é capaz de o reproduzir com uma semelhança aproximada. A única maneira de proteger este conhecimento, a partir do aparecimento da imprensa e da indústria, é através do registo legal que proíbe a reprodução, na esperança de intimidar potenciais plágios. No entanto, o desenho de um pináculo gótico não revela a sua performance estrutural interna. Estas proporções estão escondidas nas pedras do edifício, nas alvenarias, se os seus construtores respeitaram as regras. Ao contrário de algumas tendências da arquitectura contemporânea, a decoração e a forma estavam intrinsecamente ligadas à técnica estrutural, e contribuem para o funcionamento de um todo.

Despojado de imagens, a arte de construir gótica, mais ainda do que a teoria de Vitrúvio, privilegiou a transmissão de esquemas geométricos abstractos e estruturantes em detrimento da forma aparente. As técnicas e metodologias modernas do projecto generalizar-se-ão apenas no Renascimento.

Na época medieval, e no funcionamento corporativo dos construtores, um desenho original bastava. O arquitecto tinha consciência da possível má interpretação ou da distorção do projecto na sua comunicação e, consciente destes riscos, desenvolvia um método. O risco de que a obra fosse vítima de más interpretações era mínimo se o mestre acompanhasse a própria obra; o mesmo não se pode dizer quando os desenhos percorriam grandes distâncias e o autor não se

encontrava *in situ*. A cultura era a do saber e não a da imagem.

A IMAGEM, UM VECTOR MARGINAL

Uma excepção a este método da comunicação na era medieval foi Villard de Honnecourt (séc. XIII).

O seu tratado de arquitectura medieval que se crê ter sido realizado entre 1220 e 1240, contrariamente ao de Vitrúvio, está fortemente ilustrado, podendo ser interpretado como uma recolha de desenhos de arquitectura (Figuras 2 e 3), e não só. Villard de Honnecourt não era arquitecto, mas um artista. Os construtores medievais não tinham o acesso aos tratados facilitado, e este era constituído por desenhos demasiado complexos para serem reproduzidos/executados. Interpretações recentes sugerem que este poderia funcionar como uma ajuda à memória visual, àqueles que já conheciam as técnicas. Mesmo que o tratado de Villard de Honnecourt tivesse fins misteriosos, o autor confirma que antes da reprodutibilidade mecânica das imagens, o desenho e as ilustrações não passavam de um vector marginal na aprendizagem do conhecimento arquitectónico e, consequentemente, da sua difusão.

Mesmo que o dispositivo arquitectónico seja transmitido mais facilmente através de imagens, o discurso traduz melhor o pensamento.

Uma teoria arquitectónica que preconiza as regras, quando a complexidade de um modelo o torna difícil de visualizar sem as imagens. A imagem não era utilizada (e não o era também para outras ciências) pois o discurso científico deve ser transmissível e a imagem, como forma de reprodução rigorosa, não o era.

O alemão Matthäus Roriczer (aprox. 1435-1495), originário de uma família de mestres construtores, é acusado de revelar os segredos de mestres construtores alemães no século XV com as suas publicações *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, *Geometria deutsch* e *Wimpergbüchlein* (como mencionado antes, este secretismo não é completamente fundado). Divulgou princípios geométricos para erguer estruturas, mas não mencionava situações específicas, falava de



Figura 2
Alçado interior das capelas absidais
da Catedral de Reims, página 60 do
manuscrito de Villard de Honnecourt,
século XIII,
conservado e digitalizado na
Bibliothèque nationale de France

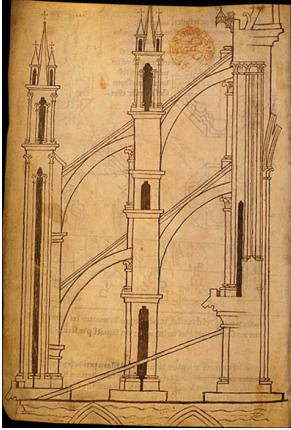


Figura 3
Arcos Botantes da Catedral de
Reims, página 64 do manuscrito
de Villard de Honnecourt,
século XIII,
conservado e digitalizado na
Bibliothèque nationale de France

classes. Como por exemplo na sua descrição das “flechas”: Roriczer não fala de um caso de uma flecha em particular, mas formaliza uma regra geométrica aplicável à construção de flechas em geral. Não visualiza um acontecimento específico, mas visa uma classe construtiva. O pensamento é universal, o da regra.

Mas estas regras e traçados geométricos que constituíam o saber medieval são, segundo Mario Carpo, perfeitamente compatíveis com os instrumentos e técnicas de uma cultura oral, fundada na memória. Como um discurso, uma construção geométrica é um processo que se desenrola, um recitar em voz alta, acompanhando a execução, que se apoia pontualmente sobre um esquema geométrico ou um diagrama. Naquela época o conceito de “cópia” de um eventual edifício não visava semelhanças visuais. Eram o nome, as medidas, a disposição e relação entre certos elementos, ou a geometria da planta. Por vezes, apenas o facto do edifício ser consagrado à mesma entidade, era o suficiente para estabelecer uma relação directa entre os edifícios – como por exemplo duas igrejas dedicadas a um mesmo santo. Não se tratava de uma cultura visual.

O ARQUITECTO ITINERANTE

Esta cultura e método medievais de aprendizagem levavam os construtores a viajar frequentemente. Segundo os estatutos das corporações, a viagem fazia parte integrante da formação profissional; o que é lógico, uma vez que a documentação visual era produzida pelo próprio e se mantinha subjectiva. Esta prática justificaria o facto de certas iconografias medievais se repetirem de forma irregular em pontos muito distantes, temas ou motivos. A arte da arquitectura não era transportável, apenas os artistas itinerantes podiam trazer conhecimentos técnicos, imagens e conceitos.

Está provado que os desenhos eram copiados de uns cadernos para outros, mas provavelmente como cadernos de esboço, de estudo, como diários ilustrados, e não para difusão pública. Paralelamente, as noções emergentes de propriedade intelectual, no decorrer do século XV, não eram conciliáveis com esta distribuição de informação anónima.

A expressão “arte do desenho” é um neologismo do Renascimento e, como vimos, o estilo visual era estranho ao processo de imitação. A ideia de imitação de uma obra, que hoje seria entendida como estilística, era estranha à cultura visual da época.

Em suma, na Idade Média o que resultaria em modelos visuais era transmitido sob forma não-visual.

O estilo visual era resultante da materialização de um pensamento, de uma estrutura, de temas, de esquemas e de motivos fáceis de verbalizar. A imitação era uma imitação estrutural, de método. Um acabamento particular, uma *nuance*, um estilo, não eram fáceis de transmitir pela palavra.

A reprodução das ilustrações e da teoria na difusão da arquitectura é uma obra de arte em si, de grande subjectividade e com valor artístico. Como vimos antes, existe uma incontável e imprevisível deriva inerente a este modo de reprodução. A alusão nunca questiona a mensagem do original, quanto muito interpreta-a. O modo de reprodução por si só torna evidente a diferença entre a cópia e o original.

Uma cultura Medieval onde a imagem reproduzida, de valor artístico, não permitia uma fidelidade capaz de dispensar a obra construída. Tinha principalmente o valor de registo, de apontamento, para o seu autor.

Se mais tarde, com a imprensa, os arquitectos imitariam obras às quais tinham facilmente acesso visual, os arquitectos medievais imitaram obras das quais ouviram falar. A diferença entre ir ao encontro da obra e ir ao encontro do livro, que não tardaria a aparecer.

REPRESENTAR ATRAVÉS DA ESCRITA

Entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento – considerando alguns desfasamentos e variantes locais – as formas arquitectónicas transformaram-se súbita e radicalmente na maioria das obras espalhadas pela Europa, sem que os materiais e as técnicas sofressem grandes alterações. Talvez seja um caso único na história ocidental, mas a difusão mundial do estilo renascentista não foi nem imposto,

nem acompanhado, nem devido à adopção de uma nova máquina, ou de uma nova técnica de construção⁶. Foi graças ao desenvolvimento da comunicação.

Sabemos que no século XV e XVI uma importante quantidade dos desenhos de arquitectura, em particular de antiguidades, circulavam em forma manuscrita: eram copiados com base num número limitado de arquétipos, por vezes populares, produzidos em série, à mão, em *ateliers* muito organizados. Segundo uma teoria aparecida no fim do século XIX, e ainda defendida por alguns especialistas, estas colecções de desenhos são o principal factor de formação e difusão da cultura antiga, mas também da teoria arquitectónica Renascentista – antes, durante, e mesmo depois do sucesso dos tratados impressos e ilustrados e da difusão dos desenhos de arquitectura impressos, no século XVI.

Mas é necessário salientar o ponto fundamental que diferencia um desenho copiado de forma manuscrita de um desenho impresso.

Como vimos antes, uma cópia manual é sempre resultante de um acto criativo, e é executada muito frequentemente sem a supervisão do seu autor original. No caso da imagem impressa, o autor e o utilizador da imagem partilham uma certeza: a de que a imagem é exactamente igual à sua matriz, concebida para a reprodução exacta, e teoricamente ilimitada⁷. Desta forma, é alterado o estatuto da imagem, que consequentemente origina uma cultura da imagem: um novo formato para transmitir informação e conhecimento de forma rigorosa, tal e qual pretendia o seu autor.

Este universo do livro e da imagem impressa estava já presente na obra de Leon Battista Alberti (1404-1472): o *De re aedificatoria*, concebido para a cópia e a transmissão fiel manuscritas.

Alberti, um ideal renascentista «*uomo universale*», ou seja, o letrado humanista capaz em numerosos campos de actividade, terminou a publicação do seu tratado em 1452, o *De re aedificatoria libri decem*, uma obra constituída por dez volumes, ainda de formato manuscrito.

6 CARPO, Mario. Op. cit., página 17.

7 CARPO, Mario. Ibidem, página 22.

Apoia-se no classicismo introduzindo-se na arquitectura no século XV, devido a um crescente interesse pelas grandes realizações do passado, assim como pela descoberta da mais rica edição do tratado *De architectura* de Vitrúvio na biblioteca do mosteiro de São Galo, na Suíça. Esta era particularmente obscura, sem ilustrações, deixando o texto como o único testemunho à compreensão das ruínas da Roma Antiga que fascinavam os arquitectos da época. As tentativas de desenhar arquitectura segundo Vitrúvio foram facilitadas com o tratado de Alberti.

Estava, à semelhança da obra de Vitrúvio, desprovido de ilustrações, para que fosse reproduzido manualmente. Esta condição leva-o a descrever a arquitectura Antiga sem a ilustrar. Alberti consegue, no entanto, abrir a via para a definição das ordens clássicas, que atingirão o seu culminar no século XVI, sugerindo uma arquitectura parcialmente composta por elementos repetitivos, inovando o método vitruviano. A definição das ordens nunca poderia ser conseguida sem a utilização da imagem; Alberti introduz no entanto regras de composição e de estrutura, universais, como usadas na idade média. Mas, naturalmente, a sua previsão da reprodução dos elementos arquitectónicos não fora acompanhada pela capacidade de reprodução da imagem.

Admirando a capacidade de Mercúrio, na mitologia, de se fazer entender apenas pela palavra, sem gesticular, Alberti leva ao extremo a expressão «*verbis solis*» na descrição de máquinas antigas. A sua iconofobia rejeita a ilustração dos exemplos: *res ab instituto aliena*.

O autor inventa um mecanismo de representação, que aparece nas publicações *Descriptio urbis Romae* (publicado entre 1448 e 1455) e *De statua*, um método com coordenadas de pontos capaz de traduzir formas em texto, com rigor. Esta potencialidade permitirá, a seus olhos, obter cópias perfeitas nos mais diversos lugares, através das idades. Ignorando ainda a tecnologia de reprodução de imagens, Alberti antecipa, através do *ekphrasis* já utilizado por Vitrúvio, um código tradutível em imagem, como o define Mario Carpo: o antepassado da imagem digital, o *ekphrasis* transformado em algoritmo⁸. Tenta desta forma criar uma alternativa à imagem. Alberti

8 CARPO, Mario. Op. cit., página 126.

invocava, no entanto, formas tipográficas: as letras. Com elas, com a letra C, L, S, descrevia os perfis dos diferentes elementos construtivos. Estes movimentos estandardizados procuravam a tradução em formas altamente reproduzíveis: os caracteres. O símbolo, mas ainda não a imagem.

A SEDUÇÃO DIDÁCTICA DA IMAGEM

Também de origem florentina como Alberti, Antonio di Pietro Averlino, conhecido por Filarete (c. 1400 – c. 1469), constitui o *Trattato dell'architettura* que levanta a problemática de Alberti relativamente à ilustração, mas que a resolve muito diferentemente.

Ao contrário do *De re aedificatoria* - regrado, absoluto, sem ilustrações – Filarete cria um manuscrito sumptuoso, de abordagem inovadora e direccionado a um público-alvo específico, usando desse modo políticas de difusão muito distintas. O texto consiste na transcrição de uma discussão entre o autor e dois interlocutores, ao longo da qual surgem ilustrações pontuais alusivas a momentos do texto, criando uma interdependência profunda entre texto e imagem, introduzindo a multi-média⁹ (Figuras 4 e 5). O *Trattato* conclui que é difícil transmitir uma ideia ou pensamento sem o auxílio da imagem, mesmo que esta não seja compreendida por todos, e por vezes mais difícil de ler do que de traçar. O desenho, melhor do que qualquer forma de discurso, traduz o autêntico, uma conclusão sobre a função didáctica e teórica da imagem.

O discurso de Filarete, no entanto, transmite uma impressão da arquitectura Antiga romântica e de fantasia. Mas não havendo ainda em 1460 a arqueologia, Filarete não faz mais do que se adaptar aos meios de comunicação de que dispõe, numa atitude interpretativa do momento algo visionária. A Antiguidade fora já invocada na Europa diversas vezes antes, mas agora encontrava-se associada a uma revolução dos média.

Não fosse a imprensa, estes revivalismos manter-se-iam no formato do manuscrito de Filarte, esporadicamente ilustrado, com reproduções raras inacessíveis às massas, entre o discurso medieval e a imagem.

9 CARPO, Mario. Op. cit., página 134.

Desta forma, não possuíam uma difusão capaz de influenciar a prática arquitectónica e, portanto, a imagem ainda não participava activamente no processo de concepção.

Entre 1482 e 1486, seguindo a publicação do tratado de Alberti e de Filarete, Francesco di Giorgio (1439-1502) fez circular uma compilação de fraseamentos de Vitrúvio, geometria, máquinas e digressões sobre a Antiguidade, densamente ilustrados (Figuras 6 e 7). Este considera que o desenho é o instrumento indispensável e prioritário do arquitecto. Mesmo não sendo universal, a disciplina produz obras que possuem mais do que a escrita pode traduzir.

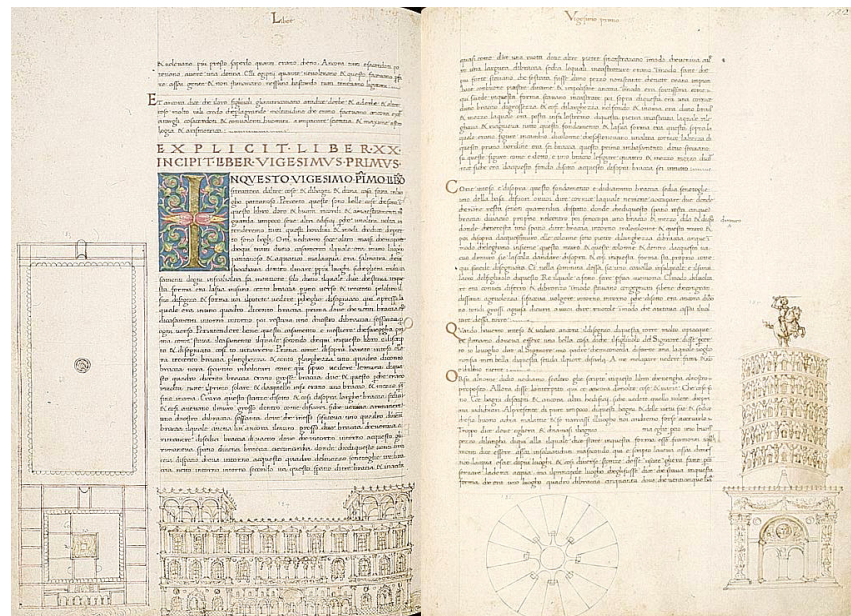
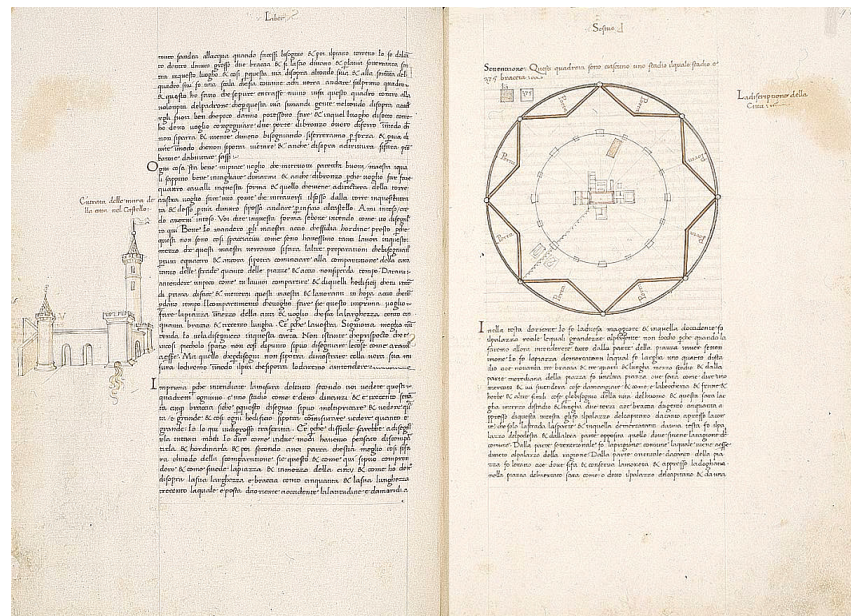
Giorgio vai mais longe, afirmando que o desenho é indispensável para qualquer construção teórica arquitectónica: o seu pensamento é crítico relativamente ao sistema de Alberti. Invocando Aristóteles, o autor diz que o conhecimento reside nos sentidos, sendo a visão o mais puro e perfeito: nada pode ser apreendido sem a visão. A arquitectura desenhada é mais eficaz do que a descrição escrita.

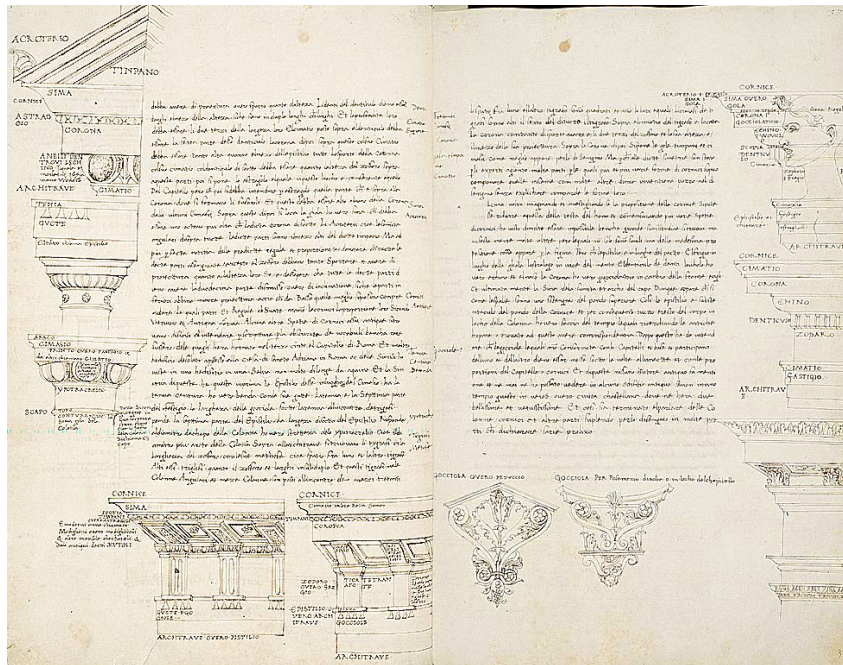
A alusão de Alberti aos caracteres standard não são de todo suficientes para comunicar a teoria, pelo contrário, induzem em erro, não são suficientemente rigorosos. O leitor, confrontando-se com visualizações mentais nunca capazes de representar fielmente o que o autor tenta transmitir, cria uma outra realidade, frequentemente afastada da original. O leitor torna-se, ao interpretar, um segundo autor do livro¹⁰.

O tratado de Alberti, para além de exigir a compreensão do latim, foi ofuscado pela tendência para a cultura visual do Renascimento, mais directa e facilmente apreensível. Alberti foi tecnicamente ultrapassado por não utilizar a imagem e exigir a sua construção, embora a sua lógica e comportamento face a esta tivessem antecipado as falhas do método humanista/renascentista, baseado na imagem e na imitação, um bombardeamento gratuito e sedutor ao qual assistimos até hoje, não só na arquitectura.

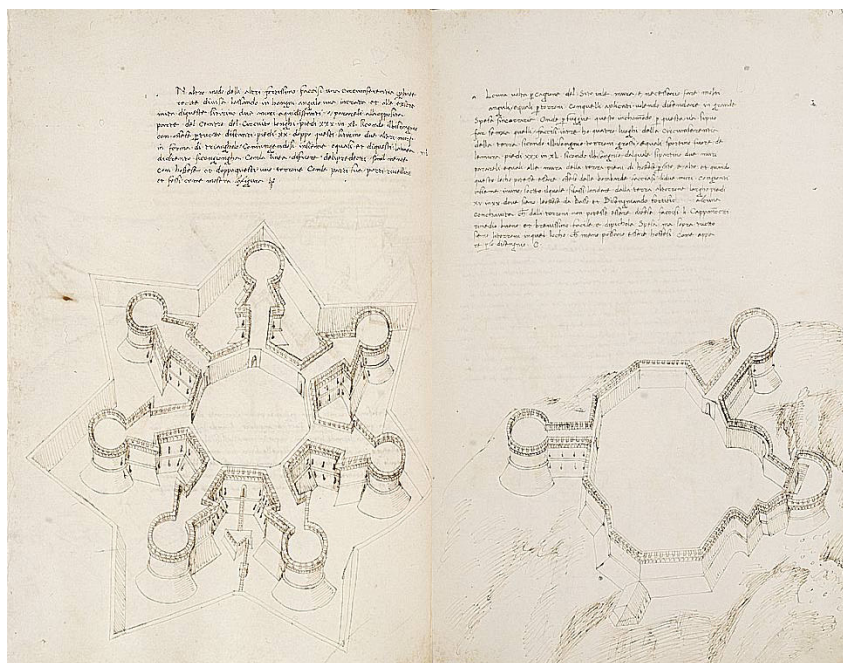
Alberti identificara este efeito perverso da imagem que ganhava cada vez mais terreno, e é Louis Marin (1931-1992), filósofo francês, quem cita o livro II do tratado de pintura de Alberti, na tentativa de

10 CARPO, Mario. Op. cit., página 129.





<
Figura 6
Páginas 34 e 35 do
Trattato di architettura
de Francesco di Giorgio Martini,
c. 1482,
digitalizado pela *Biblioteca
Nazionale Centrale di Firenze*



<
Figura 7
Páginas 65 e 66 do
Trattato di architettura
de Francesco di Giorgio Martini,
c. 1482,
digitalizado pela *Biblioteca
Nazionale Centrale di Firenze*

definir o acto de representar: «*Ela (a pintura, mas leia-se também a imagem) tem o poder divino de nos revelar a presença daqueles que estão ausentes, mas também de mostrar, séculos depois, os mortos aos vivos, permite revelar aparências àqueles que contemplam as imagens na maior admiração pelo artista*».¹¹ A imagem, desta maneira, ao invocar ou voltar a tornar presente o objecto, permite manipular e intensificar aquilo que representa, uma vez que ao representar está, no fundo, a redefinir o que é representado; a transformá-lo.

A sua lógica de ordens, que mais tarde Serlio virá a adoptar, também não tinha os meios para se difundir amplamente; o livro tipográfico ainda não tinha sido amplamente adoptado, revolucionando a teoria arquitectónica, o que aconteceu por volta de 1525-1550. Esta reunião de factores fez do tratado uma obra respeitável, mas inadequada à comunicação de arquitectura da sua época.

Mas, paralelamente à concepção destes manuscritos, formava-se o universo tipográfico da reprodução mecânica. Talvez tenha sido este conceito que levou Alberti e Filarete a começar a falar em ordens, em formas reproduzíveis e estereotipadas.

Filarete reconhecia que toda a reprodução manual continha a marca do seu produtor. Um conceito de estilo ainda pouco desenvolvido. Toda a réplica criativa de um mesmo modelo arquitectónico ou artístico, toda a cópia manuscrita, caracteriza-se por diferenças imprevistas, gráficas ou textuais – interpretações, invenções, ou simplesmente erros, mas sempre sinais da intervenção humana¹². Estes sinais criam um paralelo entre a concepção individual humana e a criação divina, em parte sedutora pelos seus defeitos. Este conceito de estilo, de carácter ou “aura”, será um foco do romantismo do século XIX.

O APARECIMENTO DA REPRODUÇÃO MECÂNICA

Desde há muito tempo que o alfabeto, a primeira codificação da palavra, permitia marcar palavras no tempo, mas nenhuma imagem

11 ALBERTI, Leon Battista. *De pictura - livro II*, citado por MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de l'image*. – França: Les Éditions du Seuil, 1993, página 11.

12 CARPO, Mario. Op. cit., página 141.

garantia a transmissão fiel de um desenho.

A xilografia, primeiro sobre tecido e posteriormente sobre papel, começou a ser difundida na Europa em fins do século XVI. Depois da invenção de Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (Figura 8), a xilografia rapidamente foi associada à tipografia, fazendo do livro, durante muito tempo, o principal instrumento de propagação da imagem, reproduzida de forma mecânica.

A retórica tradicional, antiga e medieval, oferecia um conjunto de regras que permitiam uma mais fácil memorização. Mas a arte do discurso não era uma arte da escrita: as suas regras eram memorizadas e serviam para produzir um discurso oral, a recitar. A retórica era um instrumento de uma civilização que conhecia a escrita mas onde os textos eram, por motivos técnicos, escassos, e consequentemente inacessíveis e com muito pouca procura. Privilegiavam-se a memorização e a pronúncia, mais do que a disposição gráfica ou a caligrafia.

Gutenberg cria condições para que se reformule a cultura da comunicação.

Uma nova teoria da composição arquitectónica surge, inspirada no culto da antiguidade, imitando modelos antigos.

Esta reprodução será o elemento que faltava para desenvolver as teorias e ordens que Alberti tentara introduzir.

Duas gerações depois de Filarte celebrou-se a normalização do livro impresso, onde todo o alfabeto participa num universo de símbolos tipográficos reproduzíveis infinitamente; o começo da reprodutibilidade mecânica não tardará a desenvolver a reprodução mecânica da imagem.

A reprodução mecânica ameaça apagar esta “aura”; reproduções afastadas das imperfeições adjacentes à criação do Homem, que pela sua fidelidade representativa, residente nos novos meios de reprodução, adquirem uma força e um poder de invocar até então não presentes na reprodução manuscrita.



Figura 8
Retrato de Johannes Gutenberg,
gravura em cobre,
autor desconhecido, século XVI

Alberti defendia o *summus consensus partium*, identificando o elemento reproduzível como um acessório secundário numa estrutura arquitectónica; a parte só serve para estabelecer o equilíbrio num todo. Aliás, uma célebre frase sua foi «Uma obra está completa quando nada pode ser acrescentado, retirado ou alterado, a não ser para pior». Esta lógica frisa a complexidade de um equilíbrio que está para além da arquitectura reproduzível, ou do sistema de ordens, que nunca poderá ultrapassar o estatuto acessório, decorativo. A reprodução visual da parte é um utensílio para gerar um todo único e não reproduzível. Filarete não encontrava beleza na repetição, na reprodução do aspecto visual dos elementos, uma lógica que ia contra o conceito do “estilo”. Já para Alberti, esta capacidade de reproduzir o elemento com rigor é um valor estético, mas o que é importante é conseguido no todo, não no elemento.

Subitamente a imagem, ou a representação visual rigorosa do elemento arquitectónico constituinte das ordens, introduzira uma panóplia de peças na concepção de arquitectura. A imagem, a sua reproduzibilidade e difusão, participa pela primeira vez numa revolução visual da arquitectura construída, como acessório.

O LIVRO COMO FONTE DE CONHECIMENTO

Ainda que alguns arquitectos do renascimento não partilhassem o fascínio pela arquitectura antiga, foi-lhes impossível escapar à inundação de conhecimento permitida pela difusão da imagem, atravessando fronteiras físicas e temporais, que vinha complementar, ou mesmo substituir, a experiência profissional. A emergência tecnológica associa-se a uma emergência cultural, e contribuem para o seu sucesso recíproco¹³. A teoria da arquitectura Renascentista durará até ao fim do século XVIII.

Mais tarde, quando a mecanização da reprodução da imagem atinge uma escala universal, aspira-se a uma documentação rigorosa que permitirá documentar as obras-primas da antiguidade.

O acto de imitar sofre então uma transformação estrondosa.

13 CARPO, Mario. Op. cit., página 53.

Constatamos anteriormente que na Idade Média a imitação existia mas de forma não visual. A imitação em arquitectura enquanto acto visual, como a conhecemos hoje, surge apenas no século XV. Esta nova “imagem” remove a imitação “estrutural”. A imitação visual está mesmo no centro da teoria da arquitectura Renascentista, em detrimento do método normativo medieval. O sistema do modelo, do caso específico construído capaz de ser ilustrado, sobrepõe-se assim ao modelo das regras.

Esta viragem no método de concepção transforma um formalismo resultante de uma concepção estrutural, num formalismo de estrutura escondida onde é controlada a aparência visual do edifício.

O exemplo através da imagem prevalece até à educação arquitectónica de hoje.

Há, contudo, uma deslocalização da arquitectura, agora acessível através de uma plataforma multimédia (texto e imagem). Esta comunidade ignora a distância, a proximidade é conseguida através dos média graças às novas tecnologias de comunicação, e ignora-se que o Coliseu ou o Panteão são obras de Roma¹⁴, são para nós obras de um livro. Um mundo mediático populado por obras do passado, não tardaria a sê-lo por concepções do futuro.

A imagem, ou o exemplo ilustrado, o modelo, repete-se entre os teóricos renascentistas, sendo o fundamento do método Serliano: instrumento essencial de um programa de divulgação técnico que associa a tipografia, a xilografia e a linguagem corrente. A imagem é o cerne do método arquitectónico, ambicioso e certo da sua autenticidade.

Aparentemente, Sebastiano Serlio (1475-1554), aprendiz de Bramante e de Raphael, estaria convencido de que a imitação em arquitectura podia ela também transformar-se num processo mecânico, quase automático, de recomposição de elementos standardizados. Este pensamento/método é alvo de algum desprezo entre diversos teóricos contemporâneos¹⁵. O seu tratado reproduzível era, de uma certa forma, um comentário ilustrado do de Vitrúvio, que se tornou ao longo dos anos cada vez mais rigoroso, quase dogmático.

14 CARPO, Mario. Op. cit., página 54.

15 CARPO, Mario. Ibidem, página 56.

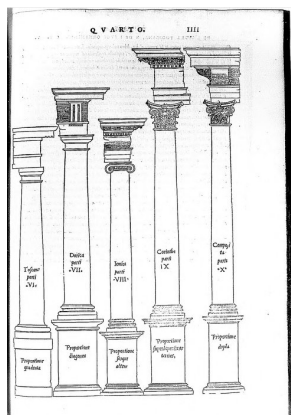


Figura 9
As cinco ordens de Serlio,
página IIII do *Libro Quarto*,
I Sette libri dell'architettura
de Sebastiano Serlio,
edição de 1540,
digitalizado pela *Bibliothèque*
nationale de France

CATÁLOGOS DE ARQUITECTURA

As cinco ordens de Serlio (apresentadas no *Libro Quarto*, o primeiro dos sete livros do seu tratado a ser publicado, em 1537, Figuras 9 a 13) são micro-projectos prontos a serem construídos, limitando-se o arquitecto a escolher as peças, a combiná-las, e a construir. As diferentes ordens geram desta maneira uma linguagem isomórfica, que obedece a um mesmo conjunto de normas. Ele enfatiza as vantagens de um ensino baseado nestas linguagens, simplificado, que pretende a máxima difusão; mas a forma vulgar como Serlio se referia ao tratado fez, de certa forma, esquecer a ambição de um tal programa: reduzir o carácter infinito da arquitectura a uma combinação de peças estandardizadas. Todavia, as peças de Serlio ainda não eram pré-fabricadas, eram somente pré-desenhadas, distanciando-se deste modo do conceito contemporâneo de “Lego”.

Segundo Serlio todo o arquitecto medíocre poderá compor uma arquitectura clássica ignorando a cultura clássica, sem se especializar no seu estudo, ou até sem nunca ter visto *in loco* uma obra clássica. A cultura do livro nutre a ignorância da referência física da arquitectura.

*«Nenhuma cultura imagética substituirá a viagem, o percurso, a fadiga, a visita, a chuva, a noite, a poeira, o toque, a obra... a convivência com o edifício sendo obviamente primordial, a preocupação da coisa construída ser mais importante não só durante a aprendizagem e no ensino, mas na cultura arquitectónica, da cidade e das coisas em geral, o que não é o caso.»*¹⁶

As cinco ordens renascentistas e suas regras vêm facilitar o acto da imitação, tentando evitar os riscos associados a tentativas de imitação não dominadas.

Se o método de Serlio desencadeou uma cadeia de citações formais, descontextualizadas e deslocadas, este era para os arquitectos renascentistas um método construtivo simplificado, facilmente aplicável. O conceito de poder criar arquitectura através da combinação

16

JUNGSMANN, Jean-Paul. *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*. - Paris : Éditions de La Villette, 1996, página 34.

de elementos pré-desenhados está em plena coerência com o princípio do alfabeto, que reproduz textos através de caracteres pré-desenhados, e que está no centro da reprodutibilidade da imprensa.

O feito de Serlio faz sem dúvida evoluir a sua carreira, após a publicação dos livros IV e III fora convidado para integrar os serviços de François I de França enquanto conselheiro na construção e decoração do *Château de Fontainebleau*.

O tratado de Serlio é precisamente um catálogo de peças gráficas standardizadas e reprodutíveis. Estas são então utilizadas para montar uma arquitectura de valor teórico simplificado. Mas Serlio defende que o seu tratado não se destina aos artistas, não se produz com ele uma obra-prima, mas faz parte de um projecto pedagógico, com um carácter social: este método permite formar uma classe média de profissionais da construção.

Uma tipo-arquitectura.

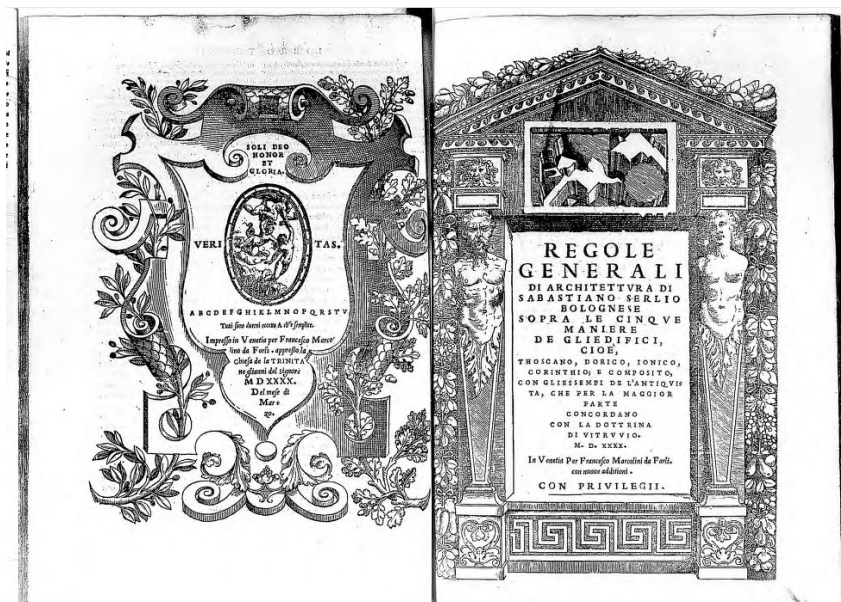
Transportar livros era e é mais fácil, eficaz, e económico do que o transporte material das coisas e das pessoas, o que contribuiu para o sucesso deste novo método, e condenou o anterior.

A obra de Serlio revolucionou desta forma a arquitectura europeia, mesmo não tendo sido tão uniformemente difundida como previsto, pois ao longo da reedição do tratado os tradutores tiveram dificuldades em introduzir noutras línguas um vocabulário construtivo em latim. A imagem associada ao livro era, ou começava a ser, a literatura dos técnicos.

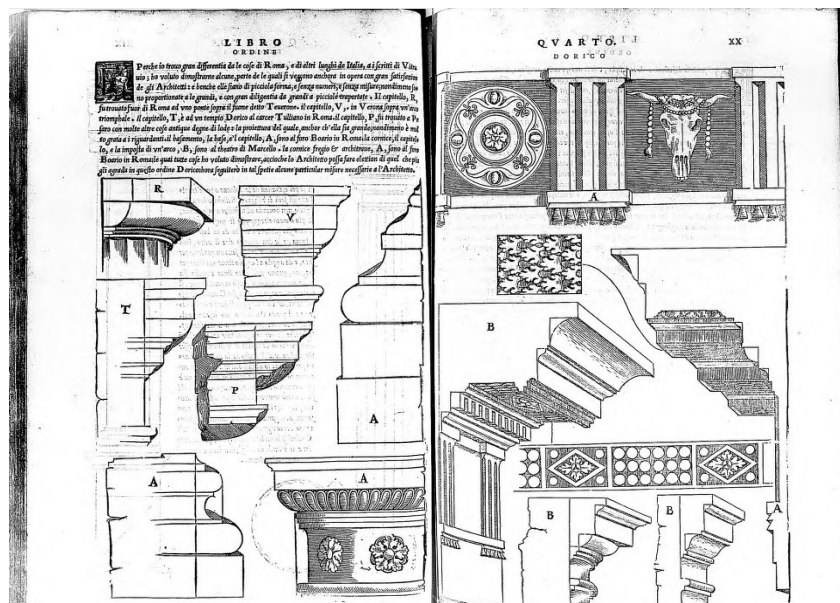
Há, no entanto, a consciência de uma perda de qualidade na arquitectura construída ao longo do século XVI. Esta perda muito se deve à difusão dos catálogos para aplicação directa da teoria das cinco ordens (toscana, dórica, jónica, coríntia, compósita), a chave para a expansão do estilo.

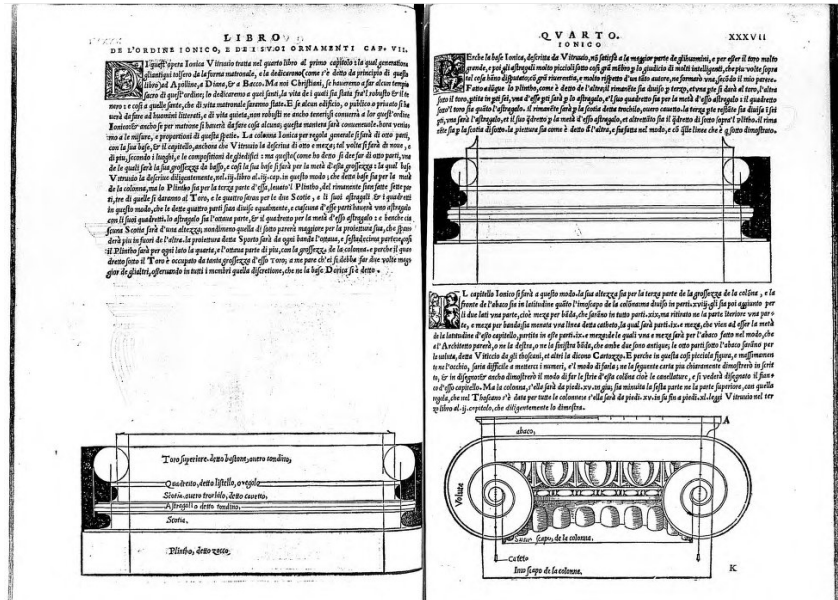
A consequente arquitectura de qualidade média é algo que Serlio diz ser um preço a pagar por esta cultura de massas, pela democratização do conhecimento.

>
 Figura 10
 Frontispício do
Libro Quarto: Regole Generali,
I Sette libri dell'architettura
 de Sebastiano Serlio,
 edição de 1540,
 digitalizado pela *Bibliothèque*
nationale de France

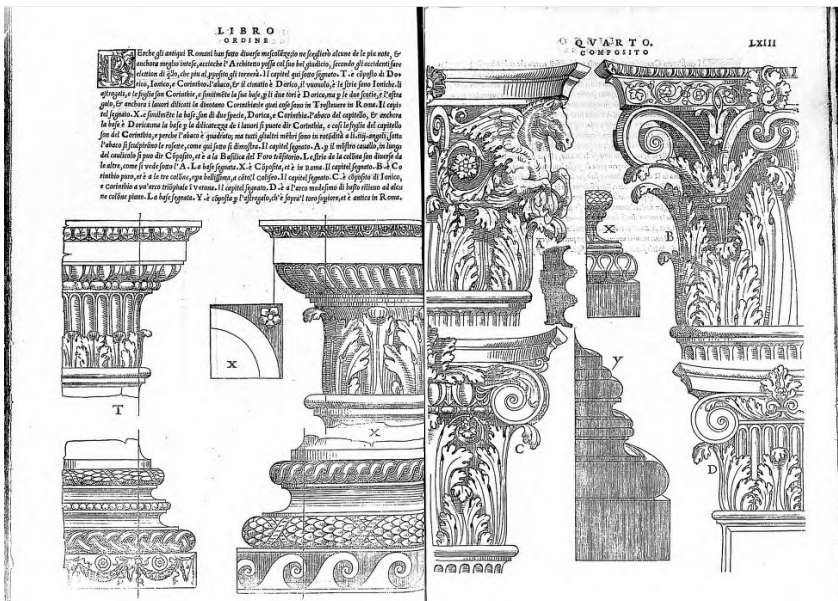


>
 Figura 11
 Ordine dorico,
 páginas XIX verso e XX do
 Libro Quarto,
I Sette libri dell'architettura
 de Sebastiano Serlio,
 edição de 1540,
 digitalizado pela *Bibliothèque*
nationale de France





< Figura 12
De l'ordine ionico, e de i suoi
ornamenti Cap. VII.,
páginas XXXVI verso e XXXVII do
Libro Quarto,
I Sette libri dell'architettura
de Sebastiano Serlio,
edição de 1540,
digitalizado pela Bibliothèque
nationale de France



< Figura 13
Ordine composito,
páginas LXII verso e LXIII do
Libro Quarto,
I Sette libri dell'architettura
de Sebastiano Serlio,
edição de 1540,
digitalizado pela Bibliothèque
nationale de France

Pela mesma razão, a proliferação de imagens e referências construtivas simplificadas visíveis nos meios de comunicação, a aplicação gratuita dos efeitos arquitectónicos, traz-nos hoje uma mediocridade construtiva, diria, semelhante.

Picturae simplicium medicamentorum sunt fallaces.

Após diferentes publicações louvando a difusão das ordens – em França, através da imprensa de Genebra com Claude Perrault e *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), ou em Inglaterra com John Shute, redigido pela corte protestante de Eduardo VI (1550-1553) – o método mantinha-se o de Serlio.

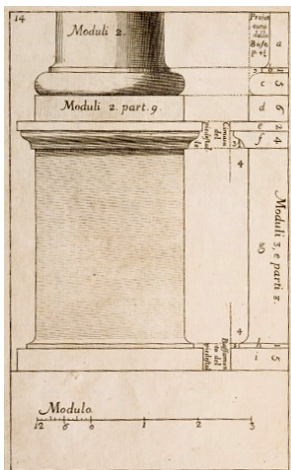


Figura 14
Ilustração da página 18
da obra *Regola dei cinque ordini*
de Giacomo Vignola,
edição de 1736

O manual das ordens que monopolizou o século XIX fora *Regola dei cinque ordini* (Figura 14) redigido por Giacomo Barozzi da Vignola, publicado em 1562. Como o título indica, o método seria o de Serlio, mas a regra exposta – entenda-se o sistema de proporções – aplicava-se a qualquer ordem, era universal. Ele introduz um módulo – o raio ou diâmetro da coluna – que destrói a noção de escala. A proporção sempre estivera presente – desde Vitrúvio que os desenhos de fachada eram organizados por traçados reguladores, Serlio fez o mesmo – mas apontar um módulo específico com uma medida abstrata num sistema de proporções como fez Vignola permitiu uma racionalização algorítmica da arquitectura, agora independente de formas geométricas. A reprodutibilidade da arquitectura fora simplificada a uma fórmula matemática, o elemento que tornou muito mais eficaz o sistema de ordens.

Vignola conseguiu reaproximar a construção arquitectónica do sistema de regras que vigorava na época medieval, as imagens retomaram o papel de ilustração, a teoria de arquitectura não impunha mais a expressão visual dos edifícios. Havia uma fórmula geradora, e com ela seriam inventadas formas únicas, originais.

OS QUATTRO LIBRI E O PALLADIANISMO

Apesar da perda de qualidade resultante da arquitectura tipográfica, o século XVI não impediu o florescimento de arquitecturas exemplares. Mesmo que Vitruvius fosse tido como a referência introdutória à

cultura do Antigo, Palladio, não se limitando à educação bibliográfica e seguindo os verdadeiros ensinamentos de Vitrúvio, foi considerado a base da interpretação moderna do Antigo. Esta interpretação de Palladio deu origem a um movimento que foi, pela primeira vez na história, baptizado com o nome de um arquitecto.

Palladio (1508-1580), de família humilde, filho de um artesão que preparava a pedra, era conhecido por Andrea di Pietro, ou Andrea della Gondola.

O seu nome, Palladio, que lhe foi provavelmente atribuído por Trissino¹⁷, marcava o seu potencial de aprendizagem reconhecido pelo seu mentor humanista. Trissino tinha uma missão para Palladio: a sua experiência enquanto pedreiro juntamente com a sua educação em curso permitiam-lhe tornar-se um arquitecto humanista, ou seja, um indivíduo completo capaz de transformar a sociedade utilizando ideais humanistas através do acto de construir.

Tal como Alberti defendia no seu tratado, Palladio procurava os princípios de concepção romanos: não há nada a que um Homem deva consagrar mais atenção do que o *virtù*, uma visão das cidades enquanto cultura viva e com um carácter e moral próprios, porque para produzir excelentes edifícios que espelham a perfeição da Natureza o arquitecto tem de ser alguém com uma moral e uma cultura desenvolvidas. A educação é a chave.

Assim Palladio, em 1541, à semelhança da educação arquitectónica medieval, aderiu à itinerância como forma de estudo. A sua viagem a Roma foi para ele uma revelação, o que o levou a dizer que os antigos «tinham muito mais a dizer do que ele imaginara»¹⁸.

Quinze séculos depois de Vitrúvio, Palladio, arquitecto moderno, escrevia apresentando a sua obra de arquitectura: “Tomo Vitrúvio como modelo e como guia enquanto único autor Antigo que escreve como tal, e que leva a examinar os restos dos edifícios antigos, que sobreviveram ao tempo e aos bárbaros.”¹⁹ Tornou-se assim numa

17 TAVERNOR, Robert. *Palladio and palladianism*, Robert Tavernor. – Londres: Thames & Hudson World of Art, 1991, página 18.

18 TAVERNOR, Robert. *Ibidem*, página 28.

19 VITRUVIUS. *Les dix livres d'architecture*, Vitruve, traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas (trad. Claude

referência no desenho *all'antica*. O princípio de *concinnitas* – onde número, medida e proporção são os meios através dos quais a arquitectura se conforma com os princípios da Natureza – era uma teoria que também inspirava Palladio. Os Renascentistas acreditavam que o módulo devia gerar as dimensões do todo. A simetria que defende Vitrúvio, para além do conceito actual – que defende que uma forma equilibra uma outra através de um eixo – incluía também o conceito de que o módulo, cada elemento, deveria respeitar as mesmas proporções do todo. A medida de base reflete as dimensões do Homem e a simetria na arquitectura era um reflexo da simetria do corpo humano. Eram referências a princípios da Natureza.

Mais afortunado do que outros arquitectos do seu tempo, Palladio pôde construir a maior parte das suas obras durante a sua vida e as suas edificações são suficientes para garantir o lugar na história da arquitectura. As suas arquitecturas de *Villas*, nas mais diversas formas, dominam a relativamente compacta cidade de Vicenza, tal como as suas igrejas tiveram um grande impacto, sobretudo em Veneza. Mas o que garantiu a sua reputação, e que tornou o palladianismo possível, foi a intenção de publicar a sua arquitectura e as suas ideias.

Foi uma tentativa de se elevar ao estatuto dos grandes antecessores, como Vitrúvio ou Alberti, tendo sido também incentivada pelo seu mestre Trissino que não estava satisfeito com as interpretações e difusões do tratado de Vitrúvio, e que tencionava por isso publicar o tratado de arquitectura máximo.

Insatisfeito com a mais recente publicação de Barbaro, nem com a publicação de Alberti, Palladio apostou em algo menos erudito, tirando maior partido da capacidade de ilustrar. Inspirou-se para isso em Serlio, que tinha provado quão persuasivas as imagens podiam ser, se acompanhadas de uma breve descrição e uma curta introdução. Havia demonstrado também que os conhecimentos de Vitrúvio podiam ser aplicados a situações contemporâneas, em benefício da sociedade.²⁰

20 Perrault, 1673, apresentado por André Dalmas, 1965) – Evreux: A. Balland, 1979, Apresentação. TAVERNOR, Robert. Op. cit., página 110.

Tal como a arquitectura de Palladio é uma versão apurada da arquitectura de Serlio, os *Quattro libri dell'architettura* são uma versão apurada das publicações de Serlio (Figuras 15 a 18).

A economia do texto em Palladio é notória, sendo frequentemente um edifício resumido a uma única página onde constam planta, corte, e alçado. Para além disso, as dimensões de um edifício aparecem nas xilogravuras, evitando as suas exaustivas descrições no texto, algo que os leitores de Serlio experienciavam.

As suas descrições textuais concentram-se apenas em três elementos: o patrono, o lugar e o uso. As peças são descritas, e os pontos de interesse anotados. Pontualmente, Palladio introduzia princípios da Arquitectura Clássica no texto. As imagens vão falar do tamanho, da configuração e do ornamento do edifício.

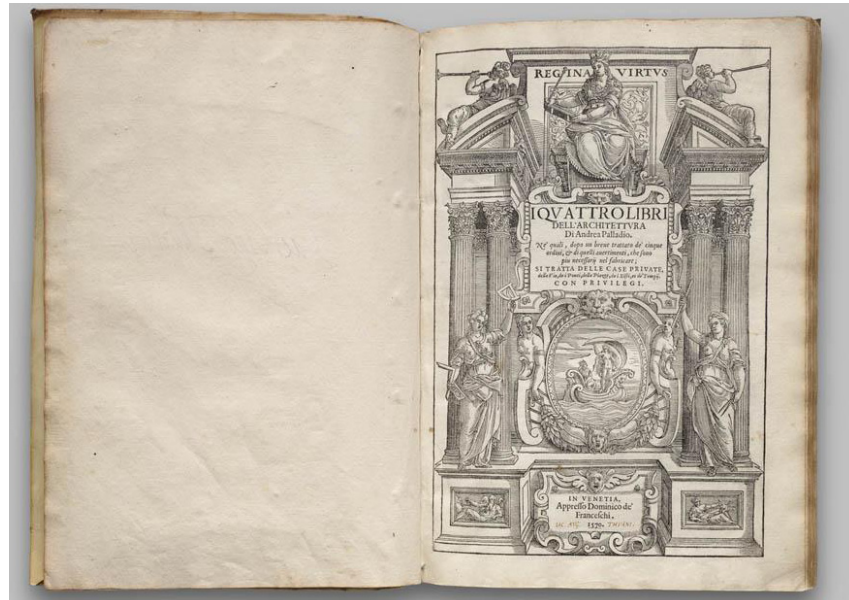
Todos os desenhos são representados ortogonalmente. Ao contrário de Serlio, ele rejeitava o uso da perspectiva: as imagens em perspectiva são agradáveis ao olhar, mas não nos permitem uma documentação rigorosa. O relevo perdido com a redução da representação a um plano bidimensional é trazido pelo domínio das projecções da sombra, marcando saliências e reentrâncias.

O seu primeiro livro descreve os preparativos para construir, determina o léxico de componentes detalhando as ordens e os diferentes elementos arquitectónicos. O segundo livro caracteriza a *Villa*, o terceiro os espaços públicos, estradas e pontes, e o quarto é dedicado aos templos antigos de Roma, tecendo elogios às produções de Bramante tal como Serlio havia já feito.

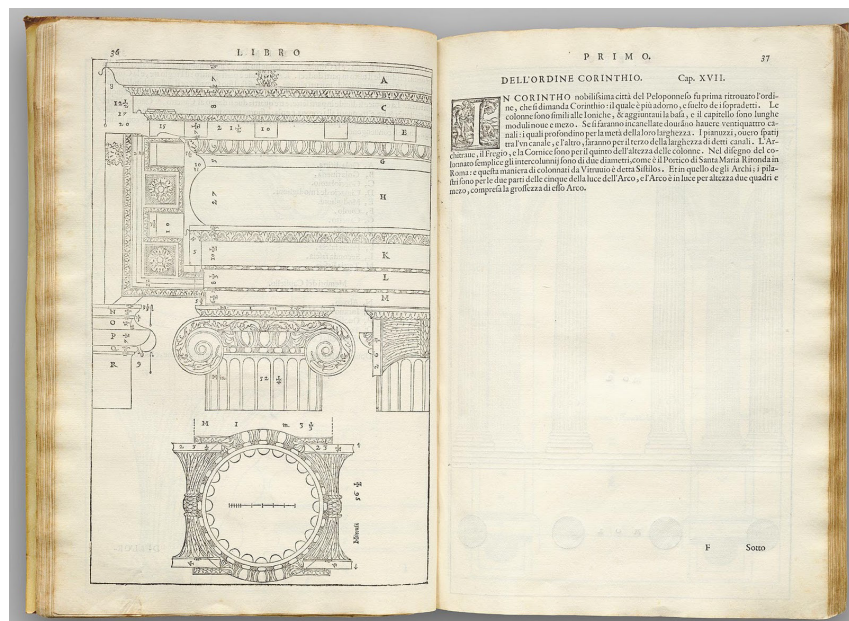
A sua publicação tinha grandes vantagens: o seu texto apresentava de forma concisa os princípios de uma arquitectura “natural”, e as imagens eram claras e precisas, permitindo a sua imitação e interpretação consoante as circunstâncias. No século XVI, o livro tinha-se tornado num fortíssimo veículo para a disseminação de ideias, o que conduziria à reforma.

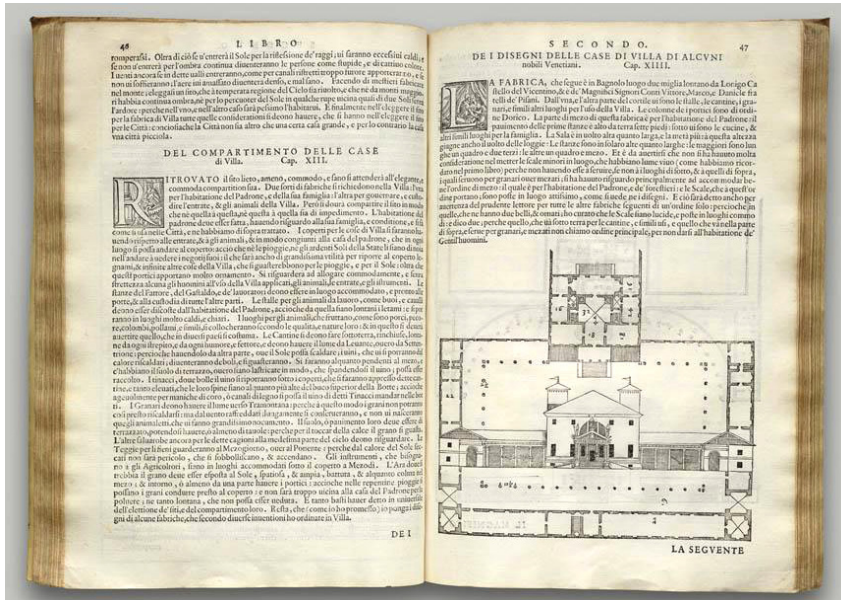
Palladio foi conhecido por ter utilizado de uma forma brilhante este novo meio de comunicação, disseminando a sua interpretação do método clássico.

>
 Figura 15
 Frontispício da obra
I Quattro Libri Dell'Architettura
 de Andrea Palladio,
 Veneza: 1570

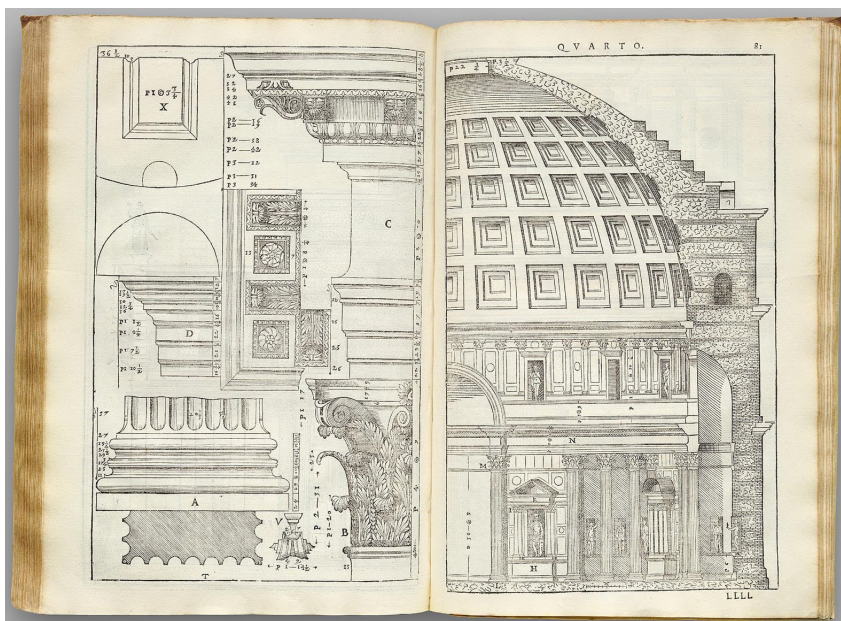


>
 Figura 16
Dell'ordine corinthio. Cap. XVII.,
 páginas 36 e 37 do *Libro Primo*,
I Quattro Libri Dell'Architettura
 de Andrea Palladio,
 Veneza: 1570





<
Figura 17
Del compartimento delle case di
Villa. Cap. XIII. e De i disegni delle
case di villa di alcuni nobili Veneziani.
Cap. XIII.,
páginas 46 e 47 do Libro Secondo,
I Quattro Libri Dell'Architettura
de Andrea Palladio,
Veneza: 1570



<
Figura 18
Del Pantheon hoggi detto la Ritonda.
Cap. XX.,
páginas 80 e 81 do Libro Quarto,
I Quattro Libri Dell'Architettura
de Andrea Palladio,
Veneza: 1570

Em 1614, Inigo Jones (1573-1652) chegou a Vicenza com a sua cópia dos *Quattro libri* anotada, procurando desenhos de Palladio para dar continuidade à tendência Vitrúvio-Palladiana. O seu regresso a Inglaterra, em 1615, pode ser considerado como o início do Palladianismo Inglês que, mais tarde, durante o século XVIII, com o desenvolvimento económico da América, se estendeu a outros continentes através do novo veículo da comunicação: o livro. Os desenhos publicados nos *Quattro Libri dell'Architettura* em 1570 constituíram a base do movimento.

A pureza da mensagem de Palladio foi corrompida através da sua popularização, mas com alguns fantásticos sucessos. A adopção do Palladianismo teve inúmeros adeptos pois estes reagiam à exacerbada decoração do Barroco, tendo penetrado e influenciado amplamente a cultura anglo-saxónica.

Veneza tornou-se, assim, um destino turístico dos ingleses muito em voga na época, graças à herança do Palladianismo que foi propulsionada por Jones.²¹

Em suma, após a tentativa de Alberti e do sucesso comunicacional de Serlio, Palladio conclui uma popularização do tratado de arquitectura através da omissão de grande parte da extensa teoria que continha o tratado de Vitruvius e através do protagonismo dado à ilustração.

CRÍTICA AO CULTO DA ANTIGUIDADE

«Pintura e Architectura, artes liberais e, em grande parte, dependentes da geometria, serão discutidas enquanto artes mecânicas e vulgares: não que elas o sejam, mas são hoje maioritariamente exercidas por gente inculta.»²²

Antonio Possevinus (1533-1611) introduz o princípio historicista de uma arquitectura em perpétua evolução.

A arquitectura modifica-se e transforma-se, como toda a actividade humana. No fio do tempo nenhum documento, ou ninguém, pode pretender à universalidade: nem mesmo Vitruvius. Não é o produto, mas o processo, que conta. A autoridade é a da tradição,

21 TAVERNOR, Robert. Op. cit., página 113.

22 GESNER, Conrad. *Pandectae* citado por CARPO, Mario. Op. cit., página 116.

da continuidade, e não das fontes. Ele ataca assim os pilares da arquitectura renascentista. Invoca a regra e o enunciado que gerarão um edifício com um discurso exterior ao objecto, independente de qualquer materialização visual. A arquitectura é a arte do desenho: é através do desenho que tudo é concebido, previsto. Os instrumentos do arquitecto são a *ichnographia*, a *orthographia*, a *sciographia*: *pianta*, *fronte*, *profilo*: a planta, o alçado, e o corte.

Esta imposição de um método devolve aos arquitectos a liberdade de inventar, de criar formas inéditas, mas a cultura visual está já impregnada na arquitectura, como nunca esteve na antiguidade ou na Idade Média.

A ambição de Serlio era fruto do seu tempo, Possevino inaugura assim o primeiro pós-modernismo da história²³.

Alberti encarnava o estado de graça do humanismo na véspera da Reforma: um projecto à Antiga, ordenado – mas sem a vulgaridade das ordens – e de uma igreja ordenada – sem a vulgarização do livro. Uma cultura e arquitectura já modernas, mas ainda inocentes do vício tipográfico.

John Ruskin (1819-1900), no século XIX, identifica no renascimento um estilo desumano, rebaixa o arquitecto renascentista a um simples plagiário, e o artesão a um escravo, vítimas da cultura visual em desenvolvimento. Esta crítica à arquitectura do Renascimento alia-se à crítica de uma produção em série mecanizada, o popular desprezo pela maquinação desenvolvido no século XIX. A arquitectura classicizante era desumana, portanto anticristã.

Mas a arquitectura utilizou uma máquina, a tipografia, que veio multiplicar e desenvolver a sede por todo o processo de reprodução. Com a estabilidade e a previsibilidade, a fiabilidade e a fidelidade da cópia mecânica, a quantidade e qualidade das informações que podiam, doravante, ser transmitidas em formato visual alteraram-se drasticamente. Esta foi uma revolução dos meios de comunicação, a revolução através da industrialização da construção da obra de

23 CARPO, Mario. Op. cit., página 122.

arquitectura ou engenharia virá mais tarde.

Para o conhecimento científico, tal como para o conhecimento técnico e para as artes figurativas, a reprodução mecânica da imagem terá consequências importantes e duradouras. A arquitectura não é excepção. Sabemos que a arquitectura do Renascimento se apoia, de forma mais ou menos original, num determinado número de exemplos antigos. Para imitar a forma de um modelo arquitectónico é necessário tê-lo visualizado. Para se ver um edifício, desde a Antiguidade até ao aparecimento da Xilografia, não havia outro método senão visitá-lo, fazer “a viagem”.

Fiável, fácil de transportar e económica, a imagem impressa dos edifícios da Antiguidade veio facilitar, em muito, a tarefa dos arquitectos do Renascimento.

ARQUITECTURA REVOLUCIONÁRIA

A complexidade, e por vezes a contradição, do período histórico do século des lumières (finais do século XVII e inícios do século XVIII), juntamente com o conceito humanista e subjectivo, gerou uma certa instabilidade que fragmentou o conceito de universalidade em mil tendências.

A procura de novas linguagens, por exemplo na arquitectura, como a introdução da ordem grega, menos complexa do que a ordem clássica, levava a uma simplificação formal que levaria à desqualificação das disciplinas da construção. Esta procura de inovação ameaçava a *Tabula Rasa*, o que, na perspectiva de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), pode levar à destruição da disciplina e, consequentemente, da profissão. É esta inquietação que orienta o ensino de Jacques-François Blondel (1705-1774), que formou quase toda a geração que criou as *arquitecturas utópicas*: Gondouin, Neufforge, Desprez, De Wailly, Chambers, Legrand, Molinos, Brongniard e de onde se destacam Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Étienne-Louis Boullée (1728-1799)²⁴.

24 KAUFMANN, Emil. *Trois architectes révolutionnaires: Boullée, Ledoux, Lequeu* (trad. Françoise Revers). – Paris : Éditions de la SADG, 1978, página 19.

No seu livro *Trois architectes révolutionnaires*, Emil Kauffmann (1891-1953) procura ilustrar a arquitectura do século XIX com três novas características, ilustradas através da obra de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), Boullée e Ledoux.

Ele vê em Germain Boffrand (1667-1754), um dos precursores do Barroco que conduziram ao estilo *Régence*, o passo decisivo que conduz ao *natürlich* – ao funcional e ao utilitário. O carácter de um edifício deixa de ser apenas a decoração, o que era criticado no Barroco, para incluir a forte noção do conjunto construído, já anteriormente invocada por Alberti, e a sua expressão num sentido lato. Boullée simboliza a procura de novas formas. Ledoux simboliza a procura de uma ordem. Lequeu a queda violenta do movimento revolucionário, o desespero, a resignação, o regresso ao passado.

Se a arquitectura clássica explora a expressão da pedra, a arquitectura neoclássica explora a expressão através da pedra. A arquitectura fala, e ela pode agora ser representada, difundida, comunicada. A restituição do valor simbólico, do símbolo arquitectónico, gera o simbolismo laico presente, por exemplo, na obra de Ledoux. Mas gera também o idealismo de Boullée, onde a presença de valores inalteráveis numa sociedade deve traduzir-se através da arquitectura.

«O clássico exige da forma arquitectónica uma harmonia agradável aos sentidos, e uma leitura clara e evidente. O material tem de ser tratado como o deseja a sua essência, a forma tem de encontrar uma imagem que reflecta o seu objectivo, um significado reduzido às qualidades físicas intrínsecas à matéria e à sua expressão. O neoclássico encontra-se no oposto. Para ele, a matéria está morta. A forma não tem outra função senão ser o suporte do pensamento, que transmite impressões, de fazer nascer sensações que, para além da plasticidade do material, não exprimem a qualidade da matéria em si. O símbolo do neoclassicismo é a pedra sem sensualidade, a pedra na qual vive um “génio”.»²⁵

Kauffmann assim o diz. Esta ruptura deve-se ao facto de considerar a Cidade Ideal de Ledoux, manifesto de uma arquitectura autónoma,

25 KAUFMANN, Emil. Op. cit., página 13.

funcional e “geométrica”: a estética da arquitectura de Ledoux está ligada aos princípios internos da construção; os do Renascimento estavam, como vimos, de acordo com valores plásticos, esculturais, pictóricos, de massa e relevos, que exprimem uma relação de autoridade e hierarquia entre os diferentes elementos. Com estes princípios de autonomia perde-se a busca do belo ideal, a nova disciplina da história da arte proíbe-se de construir um sistema estético: a arte é uma produção concreta e temporal.

É a qualidade autónoma da arquitectura que leva Kaufmann a denominá-la revolucionária.

NOVAS FORMAS DE ARQUITECTURA

A agitação que culminou na revolução francesa gerou o desprezo pela estética da época e levou a arquitectura, como as artes em geral, a procurar novas formas e novas regras de composição. Esta busca gerou uma prática arquitectónica que até então era desconhecida, e que com o aparecimento da imprensa se tornara possível: uma dimensão teórica abordada através de arquitecturas não construídas, do projecto imaginado, sem qualquer contingência de construção. Esta conduta era contrária à prática arquitectónica da época precedente.

É em Paris e em Roma que se reconhecem os berços desta prática, devido à forte influência dos dois mestres: Blondel e Piranesi. Uma arquitectura que existe exclusivamente no mundo da comunicação, cuja perfeição repousa sobre o conhecimento.

Esta geração vê o domínio da perspectiva como um dos mais rigorosos meios de controlar o espaço e simultaneamente bem mais económico do que a construção de modelos à escala – ela será por isso alvo de um grande desenvolvimento. Este neoclassicismo romântico exprime-se na forma mais pura, em toda a sua plasticidade, com preocupações não espaciais, mas volúmicas.

A liberdade formal consequente do abandono das regras da arquitectura clássica obriga à redefinição do pensamento sobre a realidade: a técnica organiza o mundo segundo as regras da liberdade subjectiva. Piranesi, no entanto, não vê a necessidade da via da invenção pura destas

utopias, que gerariam o *Stilpluralismus*²⁶. Mais do que renovar o estilo, que subentende uma evolução, conceito estranho ao pensamento dos *lumières*, era necessária uma reconstrução do *corpus* global dos símbolos arquitectónicos. Manteve-se assim uma ligação evidente entre a utopia arquitectónica do século XVIII e a linguagem clássica. O que inicialmente era uma interpretação da herança estilística de Palladio fora sujeito a uma codificação, com regras e teorias “mais exactas”, que levariam ao neoclassicismo.

Surge neste contexto um novo tipo de projecto que não é destinado à construção.

Chamam-se projectos “teóricos” ou “utópicos”, ou ainda “imaginários” pois não dependem de uma encomenda mas sim da vontade do autor de teorizar, de comunicar. Esta inventividade situar-se-à num debate da prática arquitectónica – uma voz poética e crítica sobre um modo de arquitectura.

Falar através da pedra, a mensagem através da arquitectura, mas uma pedra passível de ser representada e reproduzível através da imprensa.

A mensagem da arquitectura já não está ligada somente à sua existência física, construída. Ela existe na comunicação.

Os limites do sistema serão assim os limites da linguagem, que visam a informação, a comunicação, a iconografia. A arquitectura integra a esfera dos objectos técnicos e a dos objectos estéticos.

UMA CULTURA IMATERIAL

A potencialidade comunicativa da arquitectura que apontamos no fim do século XIX é acompanhada pelo intenso desenvolvimento das tecnologias de comunicação do princípio do século XX, como nos deixa entender Walter Benjamin (1892-1940) no seu ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica) publicado nos anos 30:

«Através da litografia, a arte gráfica tornou-se capaz de acompanhar

26 KAUFMANN, Emil. Op. cit., página 19.

o quotidiano ilustrando-o. (...) já foi no entanto ultrapassada, algumas décadas apenas depois da invenção da impressão litográfica, pela fotografia. Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas inerentes ao processo da reprodução figurativa, obrigações que foram concentradas ao olho por detrás da objectiva. Porque o olho captura mais rapidamente do que a mão desenha, o processo de representação figurativa foi tão formidavelmente acelerado que pôde acompanhar o ritmo da palavra.(...)»²⁷

«Como a água, como o gás, como a corrente eléctrica chegam a nossa casa saciando as nossas necessidades requisitando um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais ou auditivas, que aparecem e desaparecem ao mínimo gesto.»²⁸

Podemos testemunhar um crescendo da cultura da imagem, que adquire um valor cultural diferente numa era onde a comunicação tem uma relevância crescente.

A superficialidade da imagem contamina a atitude arquitectónica e vai iniciar um mar de contemplação de imagens de arquitectura, afastando a informação que permite uma visão crítica e essencial para o desenvolvimento da profissão. Por isso, Bruzo Zevi (1918-2000) afirma com *Saper Vedere l'Architettura*, em 1948, que «os arquitectos profissionais que, para suportarem os problemas da arte de edificar contemporânea, nutrem uma profunda paixão pela arquitectura no sentido vivo da palavra, não têm hoje, em sua grande maioria, uma cultura que lhes permita entrar de uma forma, digamos, legítima no debate histórico e crítico». O meio intelectual do arquitecto, abafado pela profusão das tendências nos meios de comunicação, acaba por desenvolver um «desinteresse pelas obras autênticas do passado, e renuncia desta forma a extrair delas o elemento condutor vital e perene sem o qual nenhuma nova posição de vanguarda se desenvolve numa cultura. (...) “Les yeux qui ne voient pas”, os olhos que não viam a beleza das formas puristas não vêem

27 BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique* (trad. Lionel Duvoy). – Paris: Éditions Allia, 2011, página 16.

28 VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'Art* citado por BENJAMIN, Walter. Ibidem, página 17.

nem entendem as lições da arquitectura tradicional.»²⁹.

Como diz Zevi, desprovida da intenção de fazer evoluir a disciplina, esta lógica difusora de imagens não permite a construção de uma cultura, devido também à sua qualidade imaterial.

«A autenticidade de uma coisa reside em tudo o que ela pode transmitir a partir da sua origem, desde a sua vida material ao seu poder de evocação histórica. Porque um se baseia no outro, se a coisa cai na reprodução, onde a sua vida material é roubada aos Homens, o seu poder de testemunho histórico é igualmente abalado. (...)

O que, na obra de arte, na época da reprodução mecânica, se perde, é a sua aura. Processo sintomático cuja significação ultrapassa o domínio da arte. A técnica de reprodução – assim a designamos de um modo geral – desloca a reprodução do domínio da tradição. Multiplicando-se a reprodução, ela introduz a sua existência em série e, podendo a reprodução surgir numa qualquer situação e em qualquer momento oferecer-se ao espectador, ela actualiza a coisa reproduzida. Estes dois processos transformam profundamente a coisa transmitida. (...)»³⁰

Podemos então confirmar a pertinência da imagem reproduzida. Segundo Benjamin, o papel do acto de representar é o de redefinir o objecto perante o receptor, e desta forma apresenta-se às massas; visão semelhante à de Alberti. E esta imagem, que se apresenta às massas enquanto arquitectura, gera um defeito na comunicação da disciplina que *«consiste no facto de os edifícios serem apreciados como se fossem esculturas ou pinturas, ou seja, externa e superficialmente, como simples fenómenos plásticos. Em vez de uma falta de método crítico, trata-se de um erro de postura filosófica(...), a massa dos críticos estende os métodos avaliativos da pintura a todo o campo das artes figurativas, reduzindo tudo aos valores pictóricos»³¹.*

Mas esta lógica pictórica e redutora não surge no fim dos anos 40, *«mesmo estudiosos sérios, como Giedon, deleitaram-se em comparar o*

29 ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitectura* (trad. Maria Isabel Gaspar / Gaëtan Martins de Oliveira). – São Paulo: Martins Fontes, 2002, página 3.

30 BENJAMIN, Walter. Op. cit., página 22.

31 ZEVI, Bruno. Ibidem, página 5.

equilíbrio de uma bailarina de Degas com o equilíbrio da base dos arcos da Galerie des Machines, na exposição de Paris de 1889; ou então em confrontar um quadro de Mondrian com uma planimetria de Mies van der Rohe(...): jogos do acaso agradáveis como ginástica intelectual, mas nada mais do que isso»³².

«A arquitectura adquire uma imagem comunicacional incisiva muito próxima das artes gráficas, existindo cada vez mais uma relação profunda entre o que é uma arquitectura gráfica e o grafismo arquitectónico.»³³

«Mas diante de tamanha confusão crítica, podemos sinceramente culpar o público?»³⁴

A ARQUITECTURA ASSOCIA-SE AO BINÓMIO COMUNICAÇÃO-CONSUMO

«O alinhamento da realidade sobre as massas e das massas sobre a realidade é um processo de dimensão ilimitada, tanto para a ideia como para a percepção do mundo.»³⁵ A representação torna-se realidade, no imaginário colectivo que define a tendência, a encomenda. A arquitectura, como tento demonstrar através deste trabalho, procura na imagem criada e manipulada pelo seu autor uma sedução que, reproduzida, visa instalar-se no imaginário colectivo, nos meios de comunicação, numa cultura de massas onde a realidade é o que se diz ser real.

Esta lógica poderá ser fortemente comparada à lógica que orienta o mundo da publicidade, que procura o sucesso comercial através de campanhas estetizando o quadro da vida moderna. Portanto, os seus objectivos são os mesmos, os dos arquitectos e os dos publicitários: o sucesso comercial do produto que produzem, através de uma lógica não informativa, mas sedutora. É cada vez maior o afastamento entre a arquitectura e a realidade física.

32 ZEVI, Bruno. Op. cit., página 6.

33 BARREIROS DUARTE, Rui. *Arquitectura, Representação e Psicanálise*. – Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011, página 46.

34 ZEVI, Bruno. Ibidem, página 7.

35 BENJAMIN, Walter. Op. cit., página 26.

O sociólogo americano Daniel Bell (1919-2011) aponta os anos 60 como o início de uma lógica estetizante na cultura de consumo capitalista. Efectivamente, é nos anos 50 e 60 que se entra numa lógica de standardização em particular na construção civil, procurando uma economia de meios, mas uniformizando o cidadão, em resposta às necessidades latentes no pós-guerra. Camuflada e combatendo a uniformização do cidadão surge a sociedade de consumo.

«A deslocação do conceito de cidadão para o conceito de consumidor, implica um deslocamento de referências do campo político e social para um campo económico e individual.»³⁶

Esta lógica incentivou o desenvolvimento da publicidade, que quer novamente distinguir o indivíduo.

Com as críticas através de observações sociológicas contra a escala monumental e a impessoalidade do modernismo, e também como crítica à austeridade e uniformização do indivíduo (uma conotação em parte por imposição de uma lógica de economia para a construção em massa que respondia às necessidades do pós-guerra), surge o pós-modernismo.

A revalorização estética da vida quotidiana é um objectivo partilhado entre o novo movimento arquitectónico e a publicidade.

O destino foi o mesmo para o conjunto das artes, de onde se destaca o pioneiro Andy Warhol (1928-1987), através da associação do papel do artista a uma lógica económica de estetização da vida quotidiana, amplamente reconhecido nos anos 90.

«As imagens de Warhol não são de todo banais por refletirem um mundo banal, mas porque elas resultam da ausência de qualquer tentativa de interpretação por parte do sujeito – elas resultam da elevação da imagem à figuração pura, sem qualquer transfiguração.»³⁷

36 BARREIROS DUARTE, Rui. Op. cit., página 56.

37 BARREIROS DUARTE, Rui. Ibidem, página 37.

Parte II

OBSERVAÇÃO CRÍTICA: DOIS ESCRITÓRIOS PARISIENSES

CHARTIER DALIX

REICHEN ET ROBERT & ASSOCIÉS

AUTONOMIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO ARQUITECTÓNICA

«O quadro de Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*” de 1928/29 traduz a reflexão de que uma representação não é idêntica à coisa representada, que representar é sempre um acto de interpretação. O mesmo é válido para a arquitectura que, representada, perde a sua verdadeira função e, com a supressão da sua terceira dimensão, as suas mais importantes qualidades intrínsecas. (...)»³⁸

A obra utópica – ou simplesmente teórica – concebida para a reprodução nos meios de comunicação, que surge no século XIX, pertence ao mundo do imaterial, apesar de possuir um potencial contributo teórico para a profissão. Mas mesmo a obra material, o facto de a representar, documentar e difundir, torna-a pertencente ao mundo imaterial.

O arquitecto, tomando conhecimento desta fatalidade, continuará a privilegiar o estatuto material quando projecta uma obra destinada a ser construída? Ou vai concentrar-se no destino imaterial da sua reprodução?

No século XIX, quando o livro se impôs como um produto de massas, em *Notre-Dame de Paris* (capítulo II do livro IV, *Ceci Tuera Cela*) Victor Hugo estava convencido de que a arquitectura ia desaparecer. As suas formas de expressão, as suas relações e significados iam ser profundamente alterados, deixando de ter como referência a realidade mas a sua reprodução, sob forma impressa a ser comunicada.

Temia que os livros se tornassem uma referência exclusiva ou uma simulação da realidade, quer fosse sob forma de imagem ou de linguagem escrita. A arquitectura ia desaparecer na medida em que esta passaria a ser descrita essencialmente pelos meios de comunicação.³⁹

Em Outubro de 2010, aquando da minha primeira visita à Bienal de Arquitectura de Veneza, apesar da imaturidade da minha cultura arquitectónica, pude reconhecer os autores de variados trabalhos

38 CAVIEZEL, Nott. *Ceci n’est pas une pipe*, *Images d’architecture*, *Werk, Bauen+Wohnen*, Setembro 2004, página 13.

39 *Entre présence médiatique et présence réelle*, *Werk, Bauen+Wohnen*, nº 7/8, 1997, página 2.

expostos.

As suas formas abstractas, objectos, maquetas, colagens, imagens, representações, permitiam identificar os respectivos arquitectos e evocavam a sua produção.

É de notar como uma produção de obras de dimensão considerável pode ser evocada tão facilmente através de maquetas brancas, imaculadas, formais, abstractas, numa disciplina que consiste em manipular a matéria, a luz, o tacto, o som. Mesmo em projectos ainda não publicados nas revistas da especialidade, reconhecer uma assinatura, um estilo, uma marca.

Questionei-me então: que identidade mediática é esta? As arquitecturas são reconhecíveis: os volumes, os objectos, as abordagens; mas sem a apresentação de um contexto físico. Estas arquitecturas ainda consideram o lugar onde se inserem, ou esse lugar tornou-se o meio intelectual, imaginário, imaterial dos meios de comunicação?

Com a facilidade das técnicas de reprodução, coexistem dois mundos. Vivemos as coisas, e simultaneamente as suas representações. Quer seja numa suposta realidade, quer seja numa simulação dessa realidade. Representar é assim simular ou sugerir uma coisa, um conceito, um objecto, uma arquitectura.

«Os componentes da autenticidade recusam-se a qualquer reprodução, não somente à reprodução mecânica. O original, face à reprodução manual, que fazia claramente aparecer o produto como falso, conservava a sua autoridade; ora esta situação privilegiada altera-se face à reprodução mecanizada. O motivo é duplicado. Antes de mais, a reprodução mecânica afirma-se com mais independência relativamente ao original do que a reprodução manual.(...)»

A catedral deixa o seu lugar para entrar no estúdio do apreciador; o coro que canta ao ar livre ou num auditório passa a caber num quarto. (...)»⁴⁰

Qualquer representação indissociável de uma obra, por construir ou

40

BENJAMIN, Walter. Op. cit., página 20.

construída, é, mais do que comunicação ou concepção, um híbrido que se metamorfoseia para se autonomizar.

«Estratagema que a imagem utiliza para parecer referir-se a um mundo real, a objectos reais, de reproduzir qualquer coisa que lhe seria lógica e cronologicamente anterior. Nada disto é verdade. Enquanto simulacro, a imagem faz um curto-circuito com a realidade. (...)

Há todo um leque de modalidades do efeito perverso da imagem sobre aquilo a que faz referência, desta confusão virtual da esfera das imagens e da esfera de uma realidade cujo princípio compreendemos cada vez menos, desta sedução diabólica das imagens.

(...) fazemos-lhes espontaneamente confiança graças ao seu realismo. Enganamo-nos. Elas só fazem de conta que se parecerem com as coisas, com o real, os acontecimentos, as caras. Diria antes, elas são conforme, mas é o conformismo que é diabólico. (...)

Na globalidade, não é no seu papel de reflexo, de espelho, de contrapartida do real, de forma representativa que a imagem é interessante, é quando ela começa a contaminar o real e a modelizar, quando ela se faz conforme para melhor o deformar, mais: quando ela rouba o real a seu proveito. (...)

Existe para nós uma falta de distinção entre a imagem e o real que não deixa lugar para a representação enquanto tal. (...)

Este fascínio bruto, não é o do sonho ou do imaginário. Fazer-nos sonhar ou imaginar, outras imagens souberam fazê-lo, a pintura, o teatro, a arquitectura, e outros meios de expressão (sem dúvida a linguagem faz-nos sonhar mais do que a imagem). Há uma outra coisa, própria às imagens modernas: se elas nos fascinam tanto, é porque não são produzidas no sentido da representação, é que elas são, pelo contrário, o desaparecimento do sentido de representação – um lugar que abandona o conceito de realidade, portanto o lugar de uma estratégia fatal de negação da realidade. (...)»⁴¹

A reprodutibilidade da imagem, com toda a manipulação e superficialidade da imposição de um ponto de vista que lhe está associada, faz-nos perguntar quais as alternativas que permitiriam ao

41 BAUDRILLARD, Jean. *Écrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka* citado por JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., páginas 33-35.

arquitecto fugir à cultura da imagem.

As diferentes tecnologias para comunicar arquitectura seriam suficientemente diversificadas e complexas para que, no seu conjunto, conseguissem descrever ou permitissem compreender um objecto arquitectónico, a sua construção, a sua utilização: «(...) *é preciso entender que quando a história da arquitectura for ensinada mais com o cinema do que com os livros, a tarefa da educação espacial das massas será amplamente facilitada.*»⁴²

No entanto, dada a importância da imprensa ao longo dos anos, as representações gráficas e textuais tornaram-se as mais correntes, estão impregnadas nas formas de comunicar. Compreenda-se que esta tradição do texto e principalmente da imagem tem uma repercussão no tipo de informação transmitida nos blogs, onde muito pontualmente se acrescenta o vídeo aos elementos de representação. A imagem defende o seu lugar. Elementos gráficos que usam a fotografia, a colagem, imagens geradas por computador, imagens produzidas através da geometria projectiva, descritiva e perspectiva; quando textual usando reportagens descritivas ou interpretativas (fundadas na imagem), ensaios, legendas, memórias, relatos, etc.

Esta tradição da imagem é uma tradição de ruptura com a realidade. Poder-se-iam encontrar meios de comunicar mais completos, que descrevessem a arquitectura com mais detalhe, mais informados, mas será esta a vontade do público? Ou não preferirá ele esta produção imaterial, manipuladora, estetizante?

A grandiosidade da arte de representar reside no facto que para além do indivíduo/artista como motor de criação, existe uma relação com um interlocutor, uma encomenda, um cliente. Ela será como ele a deseja.

E se os próprios críticos estabelecem paralelos entre arquitectura e imagem, se estabelecem uma ligação entre a evolução da arquitectura e uma inovação em pintura, como pode o público aperceber-se de qualidades que estão para além do pictórico? Esta superficialidade

42

ZEVI, Bruno. Op. cit., página 51.

na abordagem deixa de lado toda uma lógica que permitiria um desenvolvimento crítico quanto ao papel social da arquitectura. São procurados pelas massas efeitos, texturas, materiais, cores: imagens. Imagens acompanhadas de palavras, de textos, de legendas e títulos referentes a cada uma.

A imagem de arquitectura indissociável de uma obra física é então autónoma. Em relação ao processo arquitectónico ela pode, inclusive, assumir o estatuto de objecto ou obra em si, com valor artístico, graças à sua larga difusão.

Tem por isso um papel de grande importância, no sentido em que a sua autonomia enquanto obra vai, pouco a pouco, substituir a obra real que será simplesmente ignorada ou se desvanecerá no esquecimento como algo de virtual.

Pela primeira vez, e porque identifiquei uma lacuna na minha formação enquanto estudante de arquitectura, procurei descobrir como funcionavam a estrutura e a encomenda dos ateliers em França. Usufruindo da convenção de estágio que me era fornecida pela escola anfitriã no âmbito do estágio obrigatório do ciclo Master da escola de Belleville, decidi complementar a minha experiência de mobilidade com a componente profissional inerente ao ensino da arquitectura, procurando também as consequências da grande importância da representação na prática contemporânea.

A exposição desta experiência consistirá numa observação crítica relativamente a esta problemática: que consequências tem a redução da arquitectura a um produto de consumo, numa lógica de comunicação dedicada à imagem, no processo da concepção arquitectónica?

OBSERVAÇÃO 1: CHARTIER DALIX

OS CONCURSOS DE ARQUITECTURA

Após alguma procura e alguns comentários entre colegas, acabei por tomar conhecimento de um jovem *atelier* que procurava estagiários. Este escritório recebeu o prémio *Première Oeuvre 2009* atribuído pelo *Groupe Moniteur*, um grupo de imprensa especializada em França, o mais popular, com a construção de um pavilhão desportivo na cidade de Meaux.

O atelier, fundado em 2006, liderado por dois arquitectos (um dos quais trabalhou para figuras emblemáticas como Dominique Perrault ou Herzog et De Meuron), apresenta uma estrutura jovem, dinâmica, mas com uma gestão financeira inexperiente, e uma grande dependência técnica dos *Bureaux d'Etudes* (gabinetes de engenharia que acompanham o desenvolvimento construtivo do projecto).

Se a equipa, aquando da minha visita, era constituída por nove (e mais tarde onze) elementos, entre os quais assalariados e estagiários, hoje conta com quinze arquitectos de diferentes nacionalidades e está instalada num novo espaço capaz de suportar o seu rápido crescimento.

Os projectos em curso, em particular os de maior dimensão, correspondiam a concursos, um procedimento em que a entidade adjudicante escolhe, após uma confrontação e opinião tecida por um júri, um plano ou um projecto, nomeadamente nas áreas do Planeamento Territorial, do Urbanismo, da Arquitectura e da Engenharia, atribuindo a um dos participantes o desenvolvimento e execução do projecto. Este concurso pode ser aberto ou restrito, e os participantes do concurso são indemnizados segundo as modalidades previstas no regulamento do concurso.⁴³

«(...)Existem dois tipos de concurso em França:

O concurso aberto, nacional ou internacional, não remunerado, anónimo ou não, que permite teoricamente e democraticamente a emergência de

43

Art. 38 do *Code des Marchés Publics* 2006.

novos e desconhecidos talentos, mas onde nos privamos frequentemente dos melhores, à priori os conhecidos, pois estes são muito requisitados e não desejam estar em situação de concorrência com ninguém através de um processo de selecção e de anonimato.(...)»⁴⁴

«(...)Porque fazer um grande concurso aberto hoje, é privar-se dos melhores. Nos programas tão fabulosos quanto os dos concursos franceses, não conseguimos fazer participar aqueles que esperávamos, os líderes do hit-parade internacional (...). É o Roland Garros sem os cem primeiros classificados mundiais (95 ausentes e 5 visitas cordiais).(...)»⁴⁵

«(...)Os concursos restritos, remunerados mas onde é preciso ser-se seleccionado, e portanto conhecido nos média, lido e visto pelos responsáveis ou decisores. O arquitecto deve ser célebre e publicado e para tal deve falar e escrever, tirando a voz aos projectos e construções, no sentido do século XVIII, mudos se não falarmos por eles. E falar quer dizer em geral produzir comentários, talvez as palavras que fundaram o projecto, mas sobretudo um slogan que baste por si só, a presença e a sedução volumétrica e arquitectónica já não são suficientes. A obra exige sentido e a pouco e pouco o comentário do artista, ou o seu slogan, verificam-se incontornáveis para se forjar um julgamento não qualitativo, mas a convicção evidente do projecto.(...)»⁴⁶

«A primeira questão, e a única verdadeiramente importante, é de saber: os concursos são uma boa maneira de realizar arquitectura? A resposta é não. Porquê? Porque o diálogo entre a entidade adjudicante, o construtor e os diferentes actores sobre os quais incide o programa é impossível. Porque a finalidade do concurso não é – deixou de ser – de realizar um melhor projecto, mas torna-se, para vencer, de dizer o que estimamos poder ser apreendido e compreendido por um júri contraditório, mais ou menos competente ou incompetente, mais ou menos implicado em interesses também contraditórios.(...)»⁴⁷

Embora simpatize com a declaração de Jean Nouvel relativamente

44 JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 120.

45 Interview Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 231, Fevereiro 1984, página 12.

46 JUNGSMANN, Jean-Paul. Ibidem, página 122.

47 Interview Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Ibidem, página 12.

à impertinência de um processo sem o contacto com a entidade adjudicante, sempre julguei, e julgo ainda hoje, a promoção de concursos como um sinal de saúde da profissão. Não é o caso em Portugal. A prática privada, salvo numa situação de encomenda directa e para um uso pessoal, depara-se com a mesma falta de humanismo que Jean Nouvel evoca, será simplesmente menos democrática.

Grande parte dos concursos que alimentam os gabinetes em França são restritos, autorizando o acesso normalmente a um número reduzido de equipas (por vezes não maior do que três); a selecção é efectuada através de um *dossier* de candidatura que expõe a produção do gabinete, produção esta que deverá obedecer a um critério de selecção pré-estabelecido.

Os concursos seleccionam assim os participantes com recurso a elementos gráficos, a uma apresentação sucinta de duas páginas A4 por projecto, onde a arquitectura não tem de ser forçosamente construída para ser considerada.

Pude então constatar que o gabinete Chartier Dalix encarregara um dos membros da equipa, portanto um décimo do pessoal, da produção gráfica destes *dossiers* e da criação do sítio web do gabinete.

IMAGEM E MERCADO

A importância destes elementos era clara; o portefólio continha duas dezenas de projectos, entre os quais apenas quatro haviam sido construídos.

Após uma análise detalhada da produção do gabinete, pareceu-me interessante elaborar uma listagem das suas obras e respectivas dimensões. O objectivo era o de compreender a percentagem de obra construída, em metros quadrados, até ao final de 2010, incluída no portefólio, que os diferentes júris consideraram no momento da selecção por *dossier*, dando ao gabinete o acesso a três concursos remunerados, em 2011. Uma remuneração que não é negligenciável pois permitiu o seu importante desenvolvimento, provado pelo aumento da sua dimensão em 50% num período de nove meses. O gabinete trabalhou exclusivamente para concursos, em 2011.

A ordem na qual são apresentadas as obras no quadro que se segue corresponde ao índice encontrado no sítio *web* do atelier. As áreas e a fase relativas a cada projecto também podem ser consultadas online.

QUADRO

	CONCURSO GANHO (EM PROJECTO)	ENCOMENDA DIRECTA (EM PROJECTO)	CONCURSO GANHO (EM CONSTRUÇÃO)	CONSTRUÍDO (CONCURSO GANHO)	CONSTRUÍDO (ENCOMENDA DIRECTA)	CONCURSO PERDIDO	CONCURSO INTERNACIONAL
HABITAÇÃO							
BALCONS URBAINS [2010]	9300 M²						
ARCUEIL [2010]	3900 M²						
ISSOU [2010]						3110 M²	
JOINVILLE-LE-PONT [2010]						1283 M²	
CONCHES-SUR-GONDOIRE [2010]	180 M²						
VITRY-LES-COTEAUX [2008]						3950 M²	
LEVIS [2008]					56 M²		
EDUCAÇÃO							
GS ET GYM. BOULOGNE [2010]	6590 M²						
GS ET GYM. FRESNES [2010]	4274 M²						
EXTENSION LYCÉE GAGNY [2010]						3500 M²	
GS SAINT-DENIS [2010]						9300 M²	
INFIRMERIE SCOLAIRE [2010]					154 M²		
CRÈCHE BOTHA [2009]						764 M²	
ECOLE INTERNATIONALE [2009]						850 M²	
EXTENSION D'ÉCOLE [2007]					90 M²		
EQUIPAMENTOS							
ARCHIVES [2010]			790 M²				
CHÂTEAU FLIGHT [2009]		870 M²					
FAM [2008]			2820 M²				
BOULODROMME COUVERT [2008]				2350 M²			
SUSPENDED GARDENS [2009]							15000 M²
TGI [2007]							150000 M²
BIBLIOTHÈQUE TCHÈQUE [2007]							50000 M²
TOTAL	24244 M²	870 M²	3610 M²	2350 M²	300 M²	22757 M²	215000 M²
				54131 M²			215000 M²

Pude então verificar que o gabinete dispunha, para realizar o dossier, de 54.131m² em obra projectada (não considerando os 215.000m² de concursos internacionais provavelmente não remunerados), dos quais apenas 2.650m² estavam edificados. Desta maneira, apenas 5% da produção exposta estava construída ou em curso, mas garantiu ainda assim o acesso a concursos que representam 24.873m² e a respectiva remuneração: dez vezes mais superfície que o gabinete construía em toda a sua existência. Pude igualmente constatar que o *Boulodrome de Meaux*, galardoado pelo *Groupe Moniteur*, representa 87% dos 2.650m² de obra construída.

Dois dos três concursos nos quais participaram em 2011 (os quais venceram) são edifícios relacionados com a educação (22.503m²), no entanto apenas 244m², correspondentes a duas pequenas extensões, constavam na experiência construída do gabinete. Por outro lado, na mesma área programática, tinham projectado 25.278m² em concursos.

«(...)Porque com um nível de expressão sumária e um regulamento limitado, podemos apenas realizar arquitecturas sumárias e limitadas. Toda a invenção sem referência construída torna-se um risco fatal.(...)»⁴⁸

Se as obras aceites como experiência não são construídas nem testadas enquanto edifícios, e ainda assim o gabinete continua a angariar concursos construindo um portefólio cada vez mais importante no domínio da educação, até que ponto não é mais vantajoso investir na produção dos elementos de representação que constituem este portefólio? Qual o incentivo para o gabinete de aprofundar conhecimentos técnicos, de dominar a construção, se a sua rentabilidade provém de imagens renderizadas e de desenhos sombreados?

«O concurso, mas igualmente as publicações e os artigos nas revistas, nos livros, etc, impõem a sua própria lógica de efeito mediático, uma leitura rápida e uma escolha rigorosa na eficácia da expressão gráfica e textual.

48 Interview Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Op. cit., página 12.

As ideias de um processo de concurso devem-se apresentar e compreender muito rapidamente, evidentemente sem a presença nem o comentário dos autores que só intervirão no caso de uma apresentação oral, por exemplo, para um júri que não domina o contexto/programa(..).

A imaginação dos candidatos fornecerá, pela experiência obtida com outros concursos conseguidos ou falhados, ideias choque, as palavras essenciais do projecto, conceitos sumários e geradores de uma volumetria fácil de perceber(...). Então cada projecto será não só um projecto de arquitectura, uma simulação com seus limites, mas também, e muito frequentemente, uma ideia forte, um preconceito brutal, um conceito evidente, facilmente transmissível(...).»⁴⁹

É igualmente notória a coerência estilística dos elementos gráficos, de projecto para projecto.

Embora a arquitectura não apresente uma mesma forma, um mesmo material, uma mesma linguagem, a aura presente nas imagens produzidas pelo gabinete é meticulosamente construída de forma a evocar a sua autoria, mesmo em imagens despidas de legendas. Para isso, o atelier utiliza o mesmo tipo de elementos gráficos nos diferentes esquemas que produz, como colabora muito frequentemente com os mesmos perspectivistas, optando por pontos de vista semelhantes (Figuras 19 a 28).

Esta coerência representativa é praticada por um grande número de arquitectos: quem não reconhece um desenho de Tadao Ando, uma maquete de SANAA, um esboço de Álvaro Siza Vieira? Uma constante representativa, uma mesma mão, uma mesma expressão. Uma imagem de marca.

Mas leio este cuidado como uma homogeneização visual de particular interesse no sistema de concursos restritos onde um júri avalia projectos anónimos, ou diria antes, desprovidos do rótulo do gabinete.

A partir do momento em que o gabinete adquire um destaque mediático, como é neste caso o prémio atribuído pelo *Grupo Moniteur*, o júri atento nem sempre é imparcial em presença de sinais emblemáticos do arquitecto concorrente.

49

JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 122.

«(...) Com a metade dos juizes de linha que não sabem de que lado deve cair a bola antes de gritar falta, e o presidente que entrega a taça ao semi-finalista do seu agrado, os jogadores a jogarem disfarçados para que o árbitro não seja influenciado por populares prestações anteriores, alguns autorizados a jogar nos corredores de linha e outros não, em função das regras que evoluem na ignorância dos jogadores ao longo da partida. Acabemos com este jogo de massacre. Acabemos de colocar no júri uma boa metade de incompetentes (responsáveis políticos, directores de administração, professores sem experiência profissional, etc...). Acabemos de colocar no júri gente competente implicada que avaliam os seus melhores amigos e os seus melhores inimigos. Acabemos com este jogo do anonimato que não favorece toda a gente e que permite o plágio, com um simples esquisso, fazer-se passar por um mestre.(...)»⁵⁰

Podemos igualmente observar que, no sítio web do gabinete, em cada página dedicada a um projecto, a quantidade de imagens é natural e claramente superior à memória descritiva do projecto. Refiro-me, por exemplo, no caso do *Groupe Scolaire et Gymnase* em Boulogne já mencionado anteriormente, a menos de 4% da página dedicados à memória descritiva do projecto.

A imagem e a imposição de um ponto de vista primam na comunicação de Chartier Dalix.

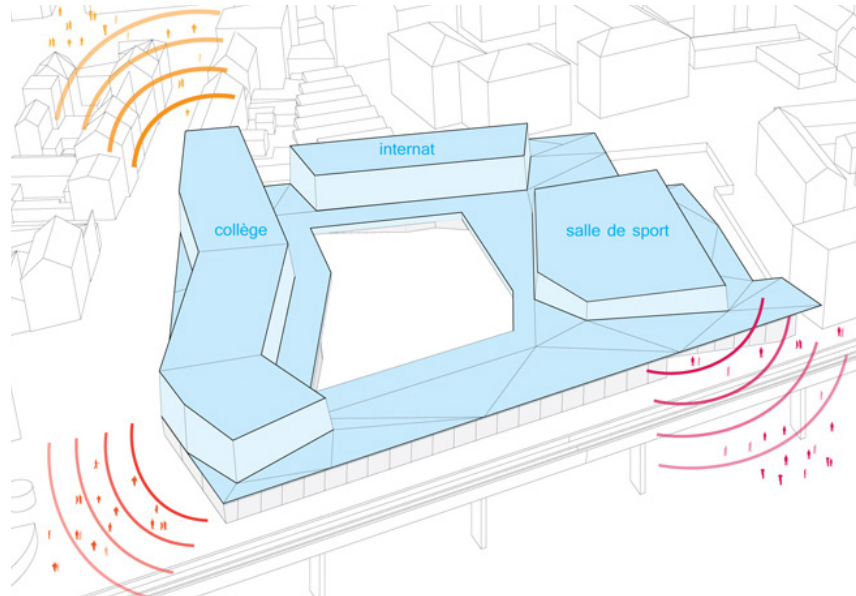
O trabalho de um estilo visual de representação não será apenas uma estratégia para os concursos de arquitectura. Uma coerência de representação contribui, igualmente, a uma maior presença mediática, unificando as diferentes publicações numa só, já que permite que cada miniatura numa revista ou num sítio *web* funcione como um eco.

No final de contas, o *Groupe Scolaire et Gymnase* em Boulogne, um dos projectos apresentados no sítio *web* ainda em fase de projecto, já foi publicado no sítio *web Archdaily*, com as suas plantas, cortes, alçados, axonometrias, perspectivas, onde árvores centenárias se desenvolvem sobre uma laje com metro e meio de terra vegetal.

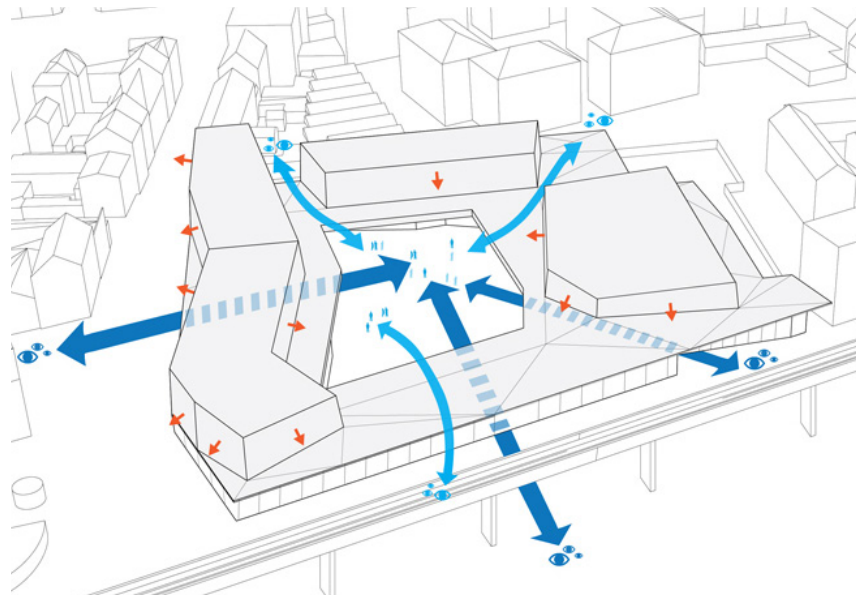
Archdaily é aliás uma vasta biblioteca de referências para os jovens conceptores.

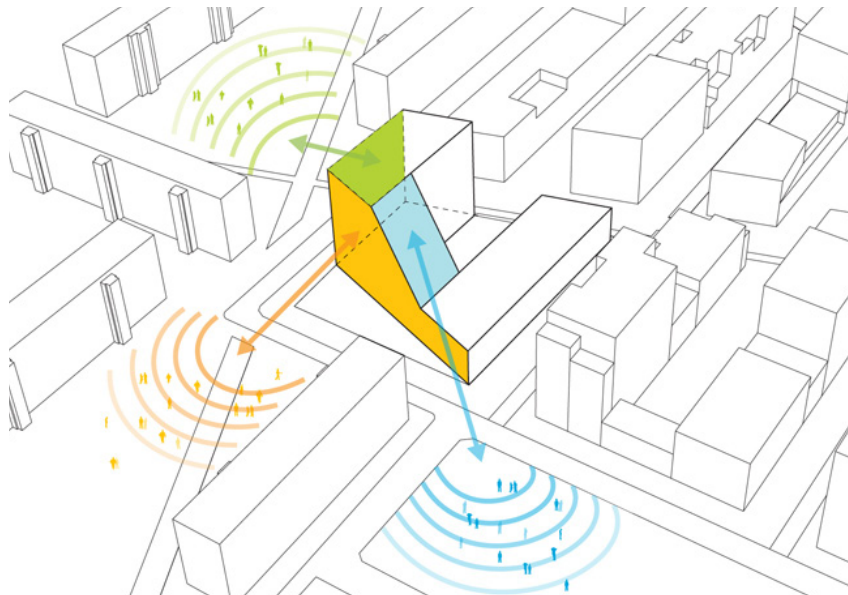
50 Interview Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Op. cit., página 12.

>
 Figura 19
Collège Moulins [2011]
 Axonometria explicativa do projecto,
 relativamente aos acessos face à
 envolvente
 © CHARTIER DALIX

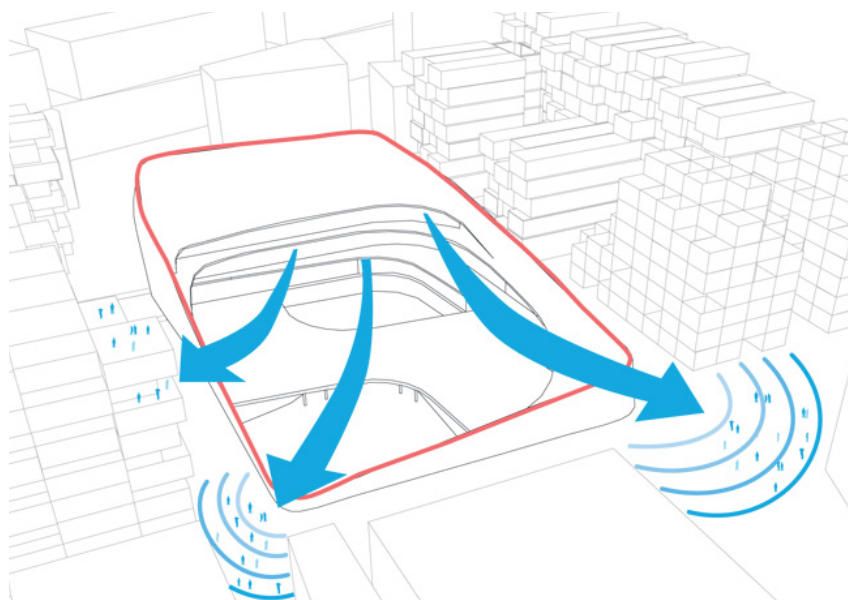


>
 Figura 20
Collège Moulins [2011]
 Axonometria explicativa do projecto,
 relativamente às transparências do
 piso térreo
 © CHARTIER DALIX





<
 Figura 21
Arcueil [2010]
 Axonometria explicativa do projecto,
 relativamente ao campo de visão de
 cada fachada face à envolvente
 © CHARTIER DALIX



<
 Figura 22
GS et Gym. Boulogne [2010]
 Axonometria explicativa do projecto,
 relativamente à exposição das
 fachadas face à envolvente
 © CHARTIER DALIX

>
 Figura 23
GS et Gym. Boulogne [2010]
 Corte-alçado, a ser apresentada nos
 painéis de concurso à escala 1/200
 © CHARTIER DALIX



>
 Figura 24
GS et Gym. Boulogne [2010]
 Planta do nível térreo, a ser
 apresentada nos painéis de
 concurso à escala 1/200
 © CHARTIER DALIX



>
 Figura 25
GS et Gym. Boulogne [2010]
 Perspectiva do conjunto
 © CHARTIER DALIX





<
 Figura 26
Collège Moulins [2011]
 Corte-alçado, a ser apresentada nos painéis de concurso à escala 1/200
 © CHARTIER DALIX



<
 Figura 27
GS et R. étudiante Ivry [2011]
 Planta do nível térreo, a ser apresentada nos painéis de concurso à escala 1/200
 © CHARTIER DALIX



<
 Figura 28
GS et R. étudiante Ivry [2011]
 Perspectiva do conjunto
 © CHARTIER DALIX

>
 Figura 29
Foyer d'Accueil Médicalisé [2008]
 Perspectiva 3D do pátio interior
 entregue para concurso
 © CHARTIER DALIX



>
 Figura 30
Foyer d'Accueil Médicalisé [2008]
 Vista do pátio interior durante a
 execução da obra, ainda em curso
 © CHARTIER DALIX



Constato, e com alguma ironia, a demonstração no sítio *web* de Chartier Dalix que os acabamentos da obra construída muito dificilmente correspondem à perspectivas apresentadas a concurso (Figuras 29 e 30). Porque seguindo uma lógica comercial, qual o incentivo para investir na sua concretização técnica?

OBSERVAÇÃO 2: REICHEN ET ROBERT & ASSOCIÉS

ACTO DE SEDUÇÃO

Senti-me obrigado a romper o estágio devido a um comportamento pouco profissional, do meu ponto de vista, por parte de Chartier Dalix; dei então início à procura de uma experiência remunerada que me permitisse prolongar a exploração do funcionamento dos *ateliers* de arquitectura em França.

Foi por recomendação de um professor da escola de Paris-Belleville, uma vez que quase a totalidade dos professores exerce a profissão e possui uma vasta rede de contactos, que localizei e me candidatei a um grande gabinete, fundado em 1973, cuja produção incluía alguns equipamentos emblemáticos da cidade de Paris.

Este gabinete carregava já uma forte aura mediática, mas como será esta aura alimentada?

Reichen et Robert foi fundado por Bernard Reichen e Philippe Robert após um feliz encontro em África (República do Congo), onde Bernard Reichen foi durante dois anos responsável pelo urbanismo num serviço do corpo municipal. Hoje Bernard continua no activo, Philippe Robert está reformado.

No gabinete, o conflito permanente/constante entre estes dois associados é mencionado ainda hoje – não partilhavam projectos, funcionaram cada um com os seus clientes e colaboradores durante, consta, 20 anos. Mas a imagem de sucesso do gabinete conquistada foi mantida, independentemente do seu funcionamento interno. Podemos-nos por isso questionar relativamente à escolha do gabinete em manter a imagem do par protagonista, que na realidade já não existe há alguns anos.

Apoia-se assim na imagem sólida construída ao longo dos anos 80 e início da década de 90, famosa e ainda elogiada pelas arquitecturas ligadas à reabilitação. Aliás, quando entramos no espaço principal do gabinete, o *Atelier Brezin*, podemos imediatamente vislumbrar as maquetas dos grandes projectos realizados nos anos 80, como a *Grande Halle de la Villette*. A própria arquitectura do espaço de trabalho, um antigo armazém convertido num *open space* repleto de

mesas de trabalho, que revela uma ossatura metálica desnudada: o domínio da reabilitação que conservam (embora o projecto do espaço não seja da autoria de Reichen et Robert).

No final de contas, esta opção garante um *savoir-faire* perante os clientes, e não os impede de desbravar novos mercados. Ao longo dos anos, foi a imagem da dupla Reichen e Robert que se impôs, a estrutura e sua filosofia, e não a de um deles em particular.

É importante salientar que Reichen et Robert & Associés é, também, um gabinete bastante conhecido pelo trabalho urbanístico que tem realizado ao longo dos anos; uma disciplina que, embora de importância fulcral, dela se possa dizer que não tira grande proveito da imagem, da representação, no mundo dos meios de comunicação. Trata-se de um fenómeno com uma mediatização diferente uma vez que, falando dos projectos urbanísticos e dos nomes que lhes estão por trás, vamos falar das localidades respectivas, estas vão parecer dinâmicas, vão crescer economicamente devido à expansão do número de habitantes. São projectos mediáticos, mas que funcionam num *background*, em contínuo, com nomes, autores, e não imagens ilustrativas. É um outro tipo de informação.

Ainda que incapaz de se conter na imagem ilustrativa, no Urbanismo, ao localizar o gesto do projecto é frequente o gabinete recorrer imediatamente à criação de um logótipo (Figuras 31 a 33), segundo as palavras de Corine Malec, responsável pelo departamento iconográfico: «*um conceito, a ideia que acompanha o projecto, com base nos traçados principais. Este logo é poético, claro, e principalmente sedutor. O logo acompanha todos os elementos produzidos para o projecto. Bernard Reichen é um sedutor, um retórico. No seu discurso descritivo ele brinca, inventa palavras; não é o domínio gramatical o mais importante, mas o acto de sedução. Com as palavras vivemos o espaço.*» É o nome dele que figura nos artigos que serão escritos.

Este seu protagonismo valeu-lhe o convite para leccionar em diversas escolas, assim como a sua frequente requisição para conferências e júris internacionais. «*Ele sabe defender o seu ponto de vista*». A sua prática foi premiada com os mais prestigiados prémios da profissão, tendo recebido em 2005 o *Grand Prix de l'Urbanisme*, e foi condecorado

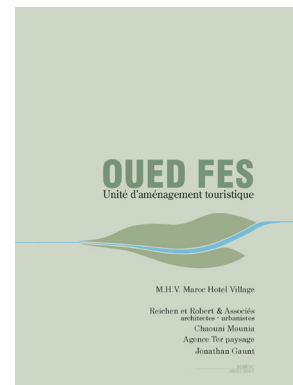


Figura 31
Criação de um logótipo a partir de
uma planta da zona de intervenção
© Reichen et Robert



Figura 32
Criação de um logótipo a partir do
lettering das pistas de descolagem
do aeroporto da zona de intervenção
© Reichen et Robert

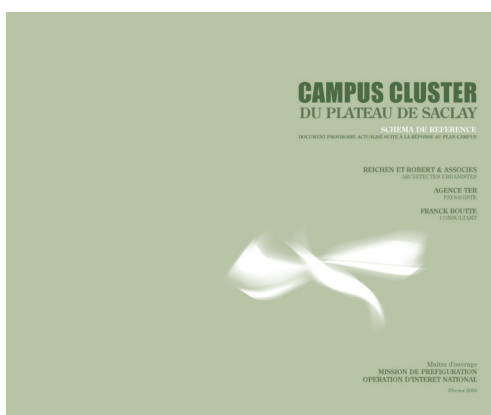
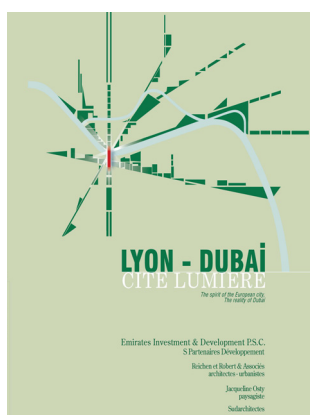


Figura 33
Exemplos de logótipos feitos a partir
de plantas, com diferentes graus de
abstratização
© Reichen et Robert

Officier des Arts et des Lettres e Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur. É igualmente membro da *Academie d'Architecture*, membro do comité de avaliação da *Agence Nationale de Renouvellement Urbain*, membro da *Comission Nationale des Monuments Historiques*, membro do conselho científico do programa *Europas*, e membro do comité francês desta organização.

Bernard Reichen não tem redactores ao seu serviço; insiste pessoalmente na preparação de todos os documentos de maior importância: apresentações de projectos, considerações sobre a sua visão arquitectónica; embora redactores fossem, segundo a opinião do corpo iconográfico, extremamente necessários.

Estes encontram-se frequentemente a recolher excertos a propósito de um tema requisitado, construindo um texto com palavras de Bernard, mas não estruturado pelo próprio.

O DEPARTAMENTO DE ICONOGRAFIA

Foi durante a minha experiência profissional no seio deste gabinete, que se prolonga até hoje, que tive a oportunidade de discutir com Corine Malec, arquitecta de interiores, a pessoa responsável pelo departamento de iconografia que, de certa forma, controla a imagem mediática do gabinete.

Enquanto intermediária que formaliza a presença nos meios de comunicação, pedi-lhe para partilhar a sua visão numa tentativa de compreender a atitude do gabinete perante os média.

Começamos pela história do departamento que Corine Malec integra, que nem sempre esteve representado da mesma maneira.

Até 1993, Jean-Guy Tixier, um designer de mobiliário funcionário do gabinete, era responsável pela produção dos elementos gráficos destinados à divulgação. Ele preparava os *dossiers* para os concursos, os elementos de apresentação do projecto, e acompanhou a redacção da primeira monografia do gabinete.

Em 1993 uma outra pessoa foi contratada em *part-time* para apoiar a administração e se encarregar desta tarefa; mas em 1996, com uma situação difícil do gabinete e uma enorme redução do pessoal, esta

função deixou de ser contemplada. Os elementos eram preparados pelos próprios arquitectos com recurso a meios rudimentares, preparando as apresentações frequentemente em editores de texto.

Em 1991, Corine Malec iniciara a sua actividade no gabinete Reichen & Robert. Enquanto arquitecta de interiores, auxiliou as equipas de arquitectura, e desenvolveu desde cedo um cuidado particular na preparação dos elementos de divulgação dos projectos. É a Corine que o gabinete recorre, a partir de 2001, para executar esta tarefa.

A pouco e pouco Corine foi-se afastando do mundo do projecto.

Em 2004, já com a crise ultrapassada e um aumento considerável do pessoal, o gabinete decide fundar o departamento de iconografia. É então oficializada uma entidade responsável pela imagem do gabinete, que, de uma certa forma, já existia, equipada com os meios informáticos especializados.

O departamento era constituído apenas por uma pessoa, Corine, que recorria frequentemente a uma segunda entidade, Anne Mahe, responsável pelo arquivo dos projectos. A necessidade de conhecer e localizar os elementos necessários aproximou estas duas colaboradoras, mas o departamento mantinha o seu único elemento.

Foi em 2005, quando o gabinete venceu o projecto para o SCOT (*Schéma de COhérence Territoriale*) de Montpellier, que surgiu a oportunidade de preparar uma publicação a propósito do concurso. Bernard Reichen, a quem foi atribuído o *Grand Prix de l'Urbanisme* com este projecto, decidiu desenvolver a edição deste livro no próprio gabinete, contratando para isso uma designer gráfica. O seu trabalho deu origem a uma posição permanente na empresa.

Pouco mais tarde, Anne Mahe, responsável pelo arquivo dos projectos, juntou-se ao departamento. A necessidade de manter uma base de dados actualizada é essencial para poder produzir os *dossiers* de candidatura aos concursos restritos que surgem, tarefa da responsabilidade da iconografia. Os pedidos relativamente ao *dossiers* de candidatura são específicos para cada concurso: um pede referências de edifícios de um certo programa, outro os trabalhos realizados nos últimos três anos, outro um formato A4 na vertical, outro um A3 horizontal; é pois essencial manter esta aproximação

entre os designers de comunicação e a responsável pelo arquivo.

Este departamento desenvolveu também uma base de dados interna dos projectos acessível a todos os funcionários.

Quando questionada sobre a importância do seu papel, Corine imediatamente identificou o seu trabalho como o de materializar a prova dos meios de produção do gabinete.

ELEMENTOS DE COMUNICAÇÃO

O gabinete prepara, no fim de cada fase de um projecto, uma *plaquette*: uma apresentação passível de ser impressa em formato A3 ou A4, de duas a quatro páginas. O departamento de iconografia estabelece uma comunicação constante com as equipas de projecto, pois informa-se das particularidades de cada fase do projecto necessárias à sua explicação. Digo especificamente *fase*, pois mesmo uma fase inicial do projecto, do qual existem apenas perspectivas virtuais, a *plaquette* é feita exactamente da mesma maneira. A sua formatação tem como base a apresentação de uma série de elementos definidos pelo arquitecto associado mais novo, Marc Warnery, e consiste na disposição de, no mínimo, uma planta (frequentemente uma planta de implantação feita a partir de uma fotografia aérea), perspectivas emblemáticas do projecto (imagens calculadas ou fotografias), e algumas informações sumárias: o título do projecto, o tipo de programa, o ano/anos em que foi realizado, e os promotores e gabinetes envolvidos. As imagens: o maior possível.

Este método vai preparar cada projecto para ser introduzido numa eventual compilação, assim que necessário.

Isto é, no momento em recebem um pedido por parte de um jornalista de um conjunto de obras em específico, ou então as instruções para formalizar o dossier de candidatura a um concurso, estes seleccionam uma imagem de capa, escrevem um pequeno sumário numa apresentação cujo modelo está já definido, e têm apenas de compilar as fichas que localizam num índice cuidado, eventualmente numerando as páginas. Isto, claro está, se o pedido da candidatura não corresponder já a um dos cadernos temáticos produzidos pelo gabinete.



Figura 34
Caderno Temático *Residentiel*
© Reichen et Robert

Grande parte destes elementos estão disponíveis igualmente em Inglês.

Bernard Reichen criou uma série de brochuras que deram lugar aos cadernos temáticos (Figuras 34 a 39), à semelhança de um pequeno periódico auto-publicado, que constituem a vitrina do gabinete. «*Se não continuarmos a falar de nós, esquecem-nos*», proferiu Corine durante o nosso encontro. O novo desafio, quando a aura mediática do gabinete está já construída, é controlar o seu caminho, manipulá-la.

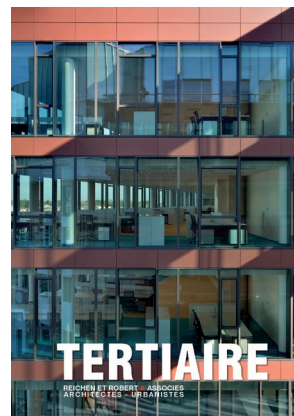
Estes cadernos podem por isso ser considerados pequenas revistas produzidas pelo gabinete, e são preparados para a comunicação. São compilações que apresentam as obras por programa, em formato de caderno A4 (A3 agafado ao centro), com uma apresentação muito cuidada. Estes são habitualmente distribuídos aos promotores, construtores e jornalistas, para difundir a obra do gabinete, ou utilizados, como já referido, para candidaturas a concursos.

As capas destes cadernos indicam o tipo de programa compilado, e o nome do gabinete, sobre uma fotografia cujo enquadramento não é suficiente para compreender o projecto. A capa apenas revela uma fracção da imagem, um aperitivo. Esta insuficiência levará o leitor à procura da sua explicação no seu interior. No primeiro *spread*, apresentam os meios técnicos e contactos do gabinete, o volume de negócios dos anos anteriores, uma pequena biografia do gabinete, assim como a lista de projectos apresentados (Figura 37). As páginas que se seguem até ao verso da contracapa, são as *plaquettes* seleccionadas tal e qual constam no arquivo, sem necessidade de edição. Na sua quase totalidade compostas por imagens, perspectivas.

Um sistema de compilação extremamente eficaz.

É igualmente este departamento que prepara as conferências e as apresentações de diapositivos, assim como os livretes que acompanham algumas entregas de projecto.

Sempre se manteve uma visão muito gráfica das apresentações, uma abordagem que pretende criar uma imagem na cabeça de quem assiste a uma apresentação, a uma exposição. Uma procura de uma presença



^

Figura 35
Caderno Temático *Tertiaire*
© Reichen et Robert



^

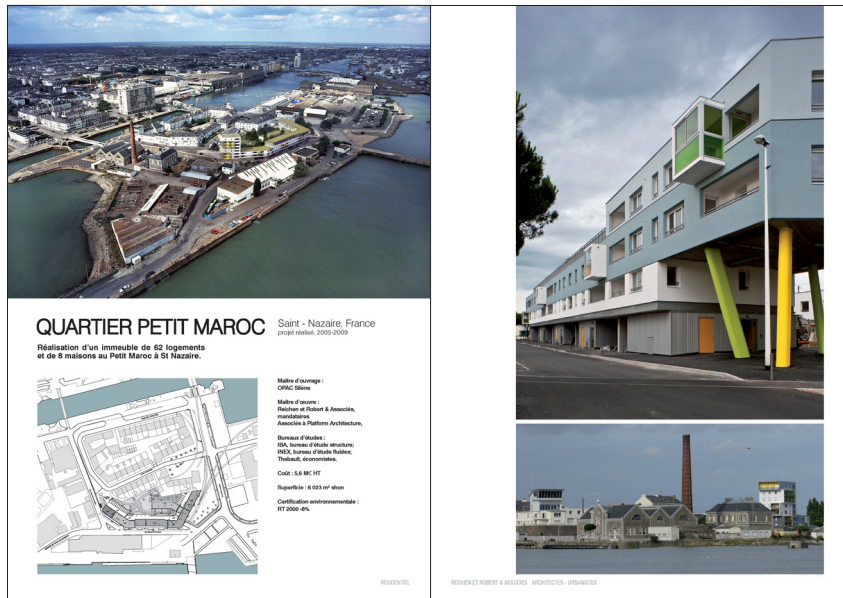
Figura 36
Caderno Temático *Commerce*
© Reichen et Robert

>
Figura 37
Introdução comum a todos os cader-
nos temáticos, descrição dos meios
do gabinete
© Reichen et Robert



>
Figura 38
Apresentação tipo de um projecto
ainda em curso no caderno temático
Residence, com imagens geradas
virtualmente
© Reichen et Robert





^
<

Figura 39
Apresentação tipo de um projecto
já realizado no caderno temático
Residence
© Reichen et Robert

na memória que se aproxima de uma estratégia publicitária. As imagens, no livrete de uma entrega de concurso que foi assistido pelo departamento de iconografia, encontram-se ao centro. Porquê no meio? Pois intuitivamente, quando se folheia, num primeiro contacto, abre-se o livrete no meio, ou são as páginas do meio as mais visíveis no processo de um muito rápido folhear. Nas imagens – que nunca adoptam pontos de vista irreais – procura-se a sensação de uma visão de um futuro, a portabilidade da pessoa para este mundo imaginado. A apresentação é pensada para que o observador absorva o mais depressa possível este imaginário.

Um outro tipo de *plaquette* menos comum, um pouco mais aprofundado do que as supra-descritas, é preparado para grandes projectos cuja obra termina brevemente. Estas, de formato A3 dobrado em dois, são distribuídas durante visitas à obra antes da inauguração, a jornalistas ou personalidades convidadas.

O departamento de iconografia guarda contactos privilegiados com os meios de comunicação social franceses. Os jornalistas têm o poder de sugerir artigos/reportagens aos editores, é por isso que o arquitecto tem um grande interesse em manter relações privilegiadas com o meio jornalístico.

Os projectos são muito publicados em França, mas não no estrangeiro. O departamento identifica este facto como uma consequência de falta de tempo, devido ao insuficiente apoio que recebe do gabinete.

Dentro da empresa circula uma *newsletter* que informa os funcionários de cada publicação que envolva o gabinete, também da responsabilidade do departamento de iconografia.

Uma máquina da imagem do gabinete muito bem representada perante os média, mas contudo contraditória com a comunicação visual interna.

Embora estejamos a falar de mais de 80 arquitectos, de diversas equipas de projecto, não há uma coerência visual de equipa para equipa. Cada coordenador configura os seus programas informáticos e estilos de impressão ao seu critério, o que provoca perdas de tempo substanciais

e requer um período de adaptação de cada vez que a equipa é assistida por alguém com quem não trabalha habitualmente.

Em contrapartida, a imagem exterior é alvo de uma atenção incomparavelmente maior.

Mas as representações de arquitecturas, exposições, apresentações da obra ao público – a manipulação dos média – sempre foram alvo de preocupação dos maiores arquitectos de renome. Frank Lloyd Wright foi pessoalmente o responsável pela organização da maior exposição da sua obra em 1940; Le Corbusier definiu o formato e a apresentação gráfica das suas publicações.

«Já não é necessário um arquitecto conhecer a construção. Basta-lhe perceber de jornalismo!»⁵¹

ESTRATÉGIA DE MERCADO

Com um sistema de comunicação/produção gráfica tão desenvolvido, o gabinete participa num vasto número de concursos de urbanismo e de arquitectura.

Esta capacidade de preparar dossiers através de simples compilações justifica os dois funcionários encarregues exclusivamente das candidaturas aos concursos restritos. De enorme interesse para a empresa por serem remunerados, não há desvantagens em participar no maior número possível. Antes pelo contrário. E se eventualmente houver uma sobrecarga de trabalho, têm uma estrutura de recursos humanos capaz de contratar novo pessoal rapidamente, muitas das vezes apenas temporariamente. Afinal, 38,7% da centena de assalariados têm um CCD (*Contrat à Durée Déterminée*), portanto, se não forem necessários no fim do período de contrato, simplesmente não são renovados.

O gabinete tem ainda o privilégio, graças à sua notoriedade, de participar em concursos aos quais o gabinete de tamanho médio

51 *Frank Lloyd Wright, en 1953: Interview de Terence Riley, L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 291, février 1994 citado por JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 76.

francês não tem acesso.

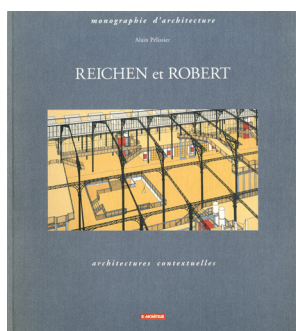
Muitos destes projectos são chamados de “projecto *vitrine*”, pois embora possam não ser muito interessantes de um ponto de vista financeiro, permitem difundir a imagem do gabinete, provando as suas competências e alargando a sua experiência.

Não deixam de ser uma forma fácil de se dar a conhecer a entidades relacionadas com o mundo da construção, em particular promotores, criando contactos que poderão dar origem a futuras colaborações.

É um investimento, que lhes permite desenvolver a sua rede de contactos.

O gabinete consegue o acesso a um concurso restrito sobre dez, e vence um sobre trinta.

Tratando-se de concursos afastados de Paris, como existem muitos, o gabinete recorre normalmente à subcontratação de uma outra empresa local para fazer o acompanhamento da obra, caso o vençam. Aparentemente não é uma fase muito rentável que justifique despesas de deslocação.



^

Figura 40
Reichen et Robert,
architectures contextuelles,
Capa da monografia publicada pelo
Groupe Moniteur, em 1993

Este funcionamento comercial funciona mais com honorários e trocas de desenhos, do que com a construção da obra. Se a execução uma vez pronta não agradar, a representação para a sua divulgação permite, como vimos, uma ampla manipulação. Nos próprios cadernos temáticos em que são apresentadas obras já construídas recorre-se a imagens geradas virtualmente produzidas para o concurso. São de uma importância semelhante.

AS MONOGRAFIAS DO ATELIER

Reichen et Robert & Associés nunca necessitou de financiar uma publicação do seu trabalho, e ainda nenhum periódico requisitou a exclusividade dos direitos de publicação.

Foi o *Groupe Moniteur* (o mesmo grupo que atribui o *Prix Première Oeuvre* a Chartier Dalix) quem, pela primeira vez, em 1993, veio propôr ao gabinete a edição de uma monografia (Figura 40).

Este privilégio, um livro da série *Monographie d'Architecture*, foi

escrito por Alain Pélissier, um arquitecto e jornalista que colaborou com inúmeras revistas francesas e estrangeiras, em particular com a *Techniques et Architecture*.

O gabinete popularizou-se pela recuperação de grandes edifícios industriais, prática elogiada por Pélissier que escreve uma introdução apresentando Reichen & Robert. Pélissier separa as obras apresentadas por cinco grupos: *o Espaço e as suas Funções, a Fluidez do Espaço, da Cidade à Paisagem, Lógica Construtiva e Industrial, a Ética Architectónica*. Cada uma destas partes é introduzida por um pequeno texto redigido por Pélissier que comenta a filosofia perseguida pelo gabinete (Figura 42).

A apresentação de um projecto faz-se recorrendo a texto, plantas, cortes, axonometrias e fotografias (Figura 43).

A segunda monografia foi editada pelo mesmo grupo, em 2002, e pertence à mesma série: *Monographie d'Architecture*. A edição está também disponível em inglês (Figura 41).

No entanto, nenhum autor específico reclama a autoria da monografia, o editor apenas. O seu texto introdutório consiste numa entrevista desequilibrada com Bernard Reichen e Philippe Robert, de questões curtas (não ultrapassam as duas frases) e respostas muito elaboradas (Figura 44).

Os projectos não estão organizados por grupos (Figura 45), e a descrição de cada projecto apresenta as informações de base (programa, equipas envolvidas), imagens, desenhos, e uma pequena memória descritiva redigida pelo arquitecto (Figura 46).

REPRESENTAÇÃO HIPER-REALISTA

As perspectivas para os concursos ou para ilustrar um projecto ainda em curso – que vemos nas *plaquettes*, no sítio *web* do gabinete ou nas suas monografias – nem sempre foram tão fáceis de produzir. Segundo Corine, quando não se dispunha de meios informáticos estas eram mais pensadas, devido à sua complexidade de execução. Esta produção sempre foi feita, no caso de Reichen et Robert & Associés, através da subcontratação de outras empresas.

No entanto a técnica utilizada para as produzir não era suficientemente



^

Figura 41
Reichen et Robert,
Capa da monografia publicada pelo
Groupe Moniteur, em 2002

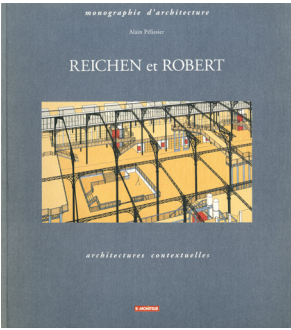
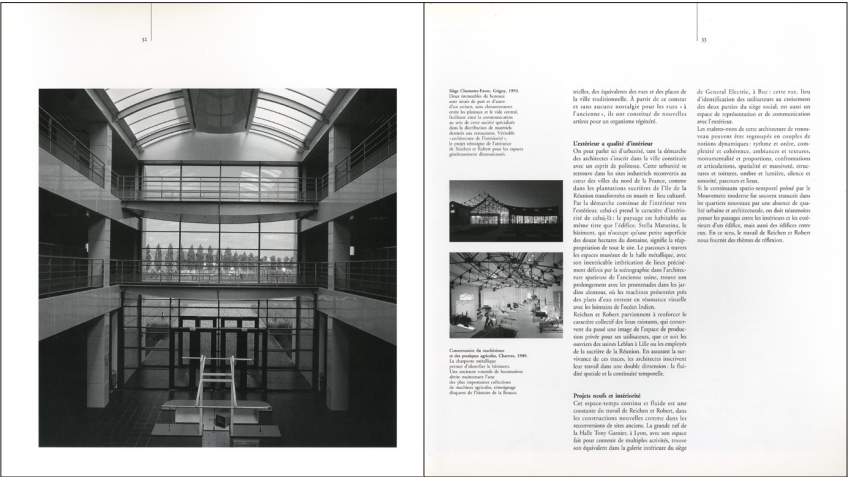
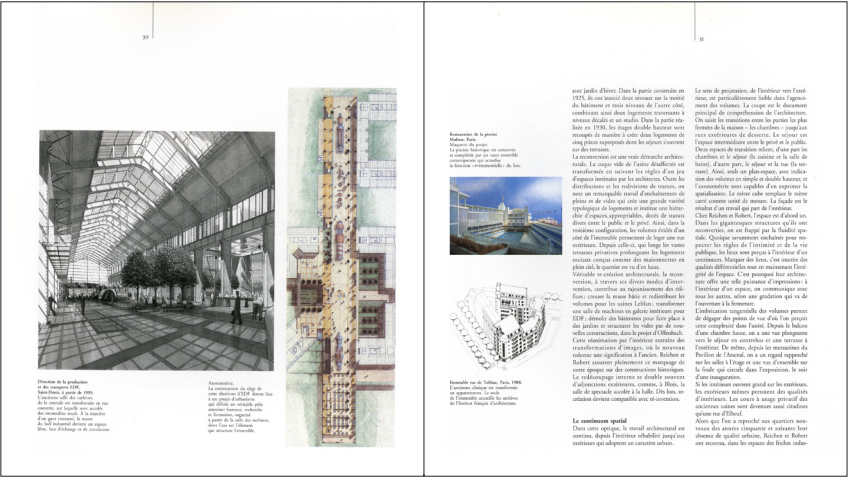
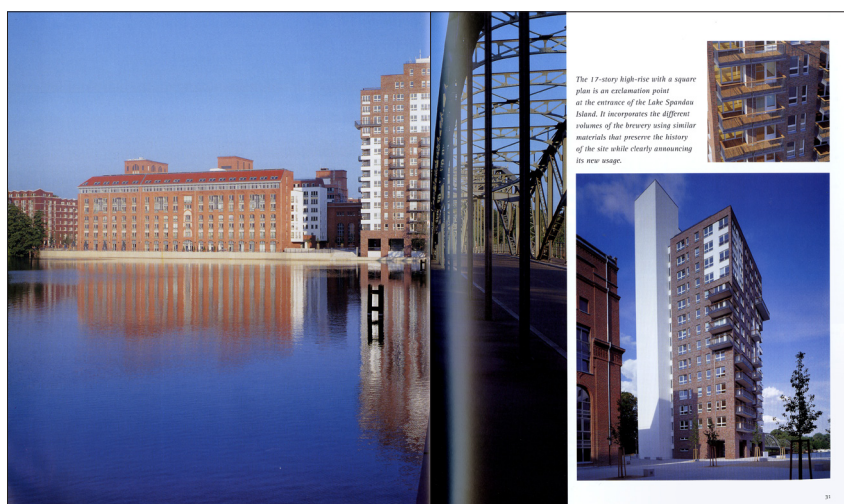
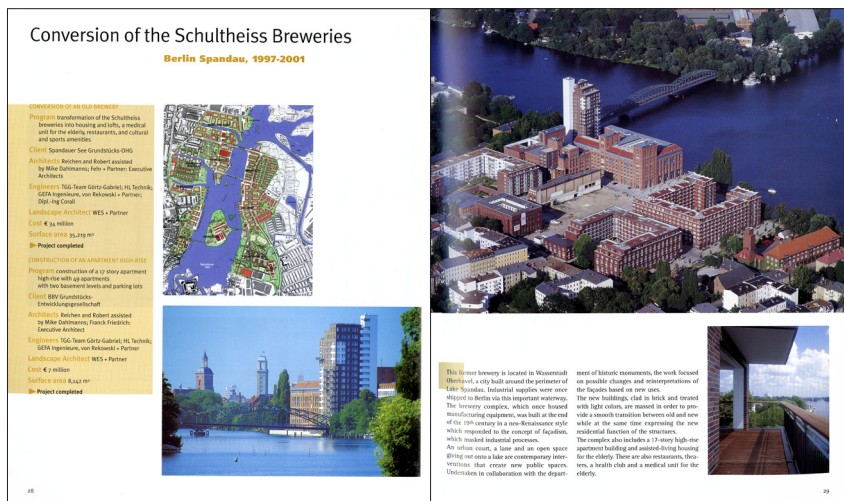


Figura 42
Introdução a um dos cinco capítulos
do livro *Reichen et Robert*,
architectures contextuelles [1993]
redigida por Pélissier
(Todas as imagens estão
legendadas)



[illegible][illegible]

<
Figura 43
Apresentação tipo de um projecto
no livro *Reichen et Robert,
architectures contextuelles* [1993],
texto de Pélissier
(Todas as imagens estão
legendadas)



< Figura 46
Apresentação tipo de um projecto no livro *Reichen et Robert* [2002], edição inglesa (texto redigido por Reichen & Robert, nenhuma das imagens está legendada)

realista para ultrapassar o estatuto de uma sugestão ilustrada, de um estudo.

A introdução da informática na profissão foi amplamente explorada pelo gabinete, que procura estar na vanguarda comunicativa. Esta dedicação é essencial quando a encomenda é constituída, em parte, de grandes projectos politicamente carregados, e com uma forte concorrência. Mas a facilidade introduzida pelas imagens e perspectivas calculadas por computador vieram alterar o seu estatuto, assim como a hierarquia no processo praticado pela profissão. A imagem já não se limita a sugerir.

A imagem calculada por computador – frequentemente referida como *render* – aproxima-se, cada vez mais, do hiper-realismo. As imagens, para serem produzidas, necessitam de uma informação e de um detalhe de projecto que não era requisitado quando as perspectivas eram feitas à mão. Assim, numa fase ainda prematura do projecto, os arquitectos são obrigados a propor acabamentos muito específicos. O cliente rende-se a este realismo, compra uma promessa, e se a arquitectura executada não corresponde à previsão virtual há uma falha contratual. O arquitecto produz imagens, e compromete-se com essas imagens.

A promessa, a perspectiva, rapidamente se pode tornar um entrave para o arquitecto, após ter sido seleccionado num concurso. O arquitecto torna-se prisioneiro da sua própria arquitectura.

Uma vez ganho um concurso, está fixado um perímetro, uma parcela, uma volumetria, que salta do domínio da concepção para o domínio das pré-existências, das condicionantes, num mar de transformações interiores em prol da rentabilidade da obra – do lucro máximo. Esta contenção de custos pretendida pelo promotor da obra é permitida na condição de manter a promessa da aparência. Por exemplo, reduzem-se os núcleos de acesso, transformam-se as tipologias de orientação dupla em tipologias mono-orientadas de modo a ocupar o edifício com o mínimo de distribuição comum.

Durante a minha experiência pude observar diversas vezes esta situação.

Se estas promessas não forem devidamente cumpridas, não há como voltar atrás. O concurso já foi vencido, e a imagem promocional manter-se-á.

OBSERVAÇÃO CRÍTICA: **CONCLUSÃO**

ARQUITECTURA E MARKETING

Para o arquitecto, afirmar e controlar a sua presença profissional através da sua própria mediatização apresenta-se como uma etapa fulcral, tão ou mais importante do que o projecto de arquitectura em si, para a sobrevivência num mercado cada vez mais competitivo. O efeito *Bilbao* que é procurado não só pelas cidades, mas também pelas empresas e promotores que procuram visibilidade.

Constatei uma dimensão comunicacional em ambos os gabinetes analisados que adquire uma importância requerendo uma atenção exclusiva. Se em Chartier Dalix em 2010 esta função era exercida por um funcionário, no gabinete Reichen et Robert & Associés existe o recurso a uma equipa especializada em comunicação. Ambas as entidades são responsáveis por uma mediatização cada vez menos filtrada pelos órgãos de comunicação. Por isso, hoje, os gabinetes têm o poder de manipular e controlar o que deixam passar para os meios de comunicação, desenvolvendo uma estratégia para criar uma aura específica que pretendem transmitir.

PUBLICAÇÕES DE ARQUITECTURA

O arquitecto carrega hoje a responsabilidade de construir a sua aura mediática, assim como tem a consequente liberdade de poder manipulá-la.

Este fornecimento de elementos onde as imagens têm o papel principal não alimentará um círculo vicioso?

Os gabinetes produzem imagens porque os periódicos as publicam, porque outros gabinetes - como Chartier Dalix ou Reichen et Robert & Associés que são publicados – produziram, e produzem ainda, imagens.

O arquitecto divulga as suas imagens ao público através de um meio de comunicação que as publica (como, por exemplo, um periódico) o que vai impor uma formatação do próprio meio de comunicação

que privilegia a publicação de imagens: são os elementos de que ele dispõe. Por sua vez, o formato que privilegia a publicação da imagem, vai impor uma cultura pictórica, que levará o gabinete que procura ser publicado a concentrar-se na produção das suas imagens.

Os meios de comunicação da arquitectura fazem entender que é produzindo imagens que se tem acesso aos meios de divulgação da disciplina, e consequentemente ao “estrelato”.

«A fotografia mantém-se o meio de documentação de arquitectura por excelência e o mais utilizado, tendo-se o livro de arquitectura transformado em livro de fotografias de arquitectura (...).»⁵²

Naturalmente este tipo de acesso à informação vai redefinir a comunicação em arquitectura.

Os elementos de comunicação são produzidos pelo arquitecto. As fotografias também são encomendadas por este, na maioria dos casos, os desenhos refeitos e simplificados (sem escala, cotação, ou distinção de materiais), renderizações, vistas axonométricas, de maneira a que o projecto possa rapidamente ser assimilado pelo observador. A produção de todos estes elementos é geralmente coerente com um discurso pré-estabelecido. Serão igualmente utilizados para exposições, conferências, publicações em revistas, blogs, livros, etc....; são por vezes realizados a pedido do promotor na busca de financiamentos ou para divulgar a sua produção, em suma o verdadeiro objectivo é de convencer, de virem a ser mediatizados.

Impõe-se assim um ponto de vista de acordo com a concepção da sua própria imagem.

Financeiramente, o periódico tem todo o interesse em reservar-se exclusivamente a tarefa de seleccionar quem publica por entre o material que lhe é fornecido. Da mesma maneira, e porque o periódico dispõe única e exclusivamente de material fornecido pelo autor (que não quer senão a promoção da sua obra) todo o comentário e descrição do projecto será conforme o arquitecto deseja. A exemplo é o fornecimento dos elementos para a monografia Reichen et Robert em 2002, que são publicados sem serem colocados em questão! Não

52 JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 78.

era o caso em 1993, e no entanto tratava-se de um livro de uma mesma série, de uma mesma “natureza”.

O facto de o gabinete ter desenvolvido um órgão interno que prepara todo este material não incentiva o desenvolvimento de uma entidade semelhante junto da editora, o que faz com que esta última opte por publicar descrições e comentários do artista.

Tal suprime toda a capacidade crítica da editora enquanto entidade jornalística, uma lógica que vai ao encontro da redução da arquitectura ao estatuto de imagem descrito por Bruno Zevi, na primeira parte deste trabalho. Acentuando a incapacidade crítica dos periódicos está o frágil sistema de *sponsoring* que os financia, constituído por empresas do mundo da construção. Despídos de capacidade crítica, guardam o poder de selecção, controlando as tendências da “moda”, com imagens.

Sem outra opção senão a de expor estas imagens concebidas para serem atraentes, acompanhadas de comentários que invocam princípios de concepção científicos ou filosóficos, o arquitecto já não tem de justificar a sua arquitectura.

Pontualmente, quando capaz e roçando o jornalismo, recorre à entrevista da vedeta “arquitecto” mas nunca colocando em questão as imagens por ele fornecidas nem, consequentemente, a sua arquitectura.

CULTO DA PERSONALIDADE

O discurso de arquitectura contemporâneo consiste numa proliferação de explicações, de significados, de conceitos, de atalhos que visam um observador cujo objectivo não é ler o projecto, mas de julgar o arquitecto e a sua pertinência mediática.

A necessidade de um título, de um discurso paralelo, denunciam a sobrevalorização da mediatização nos concursos de obras públicas e privadas.

Walter Benjamin questiona-se ainda, a propósito do cinema, no seu ensaio já mencionado neste trabalho, sobre o papel do actor. Não poderemos ver na sua descrição um papel semelhante ao que temos

vindo a constatar no papel do arquitecto? «*Ele sabe, quando se apresenta em frente às câmaras, que no fundo é ao público que ele tem de agradar: ao público consumidor, que constitui o mercado*»⁵³ A sua exposição, e portanto a sua imagem minuciosamente construída, é uma exposição ao mercado.

«*O culto do estrelato, encorajado pelo capitalismo, do cinema alimenta o charme mágico da personalidade, mesmo que pervertido desde cedo pela sua dimensão mercantil.*»⁵⁴

Descrevendo as condicionantes mercantis por detrás do estrelato do cinema na primeira metade do século, Walter Benjamin descreve uma manipulação da encomenda através de um fenómeno comunicacional, politico-cultural.

A arquitectura não é excepção.

A mesma lógica de mercado associada à difusão do nome, da personalidade, pode ser descrita sobre o papel que tem a aura do *atelier* de arquitectura no panorama actual.

Temos assistido a esta manifestação com cada fenómeno económico que recorre à arquitectura: vejo o Euro 2004 em Portugal onde os estádios foram lamentavelmente atribuídos sem concursos de arquitectura a arquitectos de renome nacionais. Para além do fenómeno da atribuição directa, sucede também frequentemente a procura de nomes célebres mesmo quando concursos são estabelecidos, como Herzog & De Meuron com o estádio de Pequim, ou mais recentemente a piscina olímpica de Zaha Hadid para os Jogos Olímpicos de 2012. Mesmo em Paris, os projectos do *Grand Paris* apresentados na bienal de Veneza em 2010 (realizados pela nata mediática), anunciam agora alguns nomes que irão construir os ícones que virão a dinamizar a cidade: Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, SANAA... São estratégias de *city branding* das cidades que querem visibilidade, que pretendem atrair novos habitantes e turistas, tal como futuros investidores. Usam para isso os nomes mais mediatizados.

Os arquitectos não estão encarregues de criar arquitectura, ou no caso de Bernard Reichen urbanismo, mas de criar uma presença mediática.

53 BENJAMIN, Walter. Op. cit., página 59.

54 BENJAMIN, Walter. Ibidem, página 60.

Esta presença pode ser o arquitecto enquanto personalidade, ou a do seu gabinete.

O valor da arquitectura está em forte relação com o autor do projecto. O edifício ou projecto é reduzido a um produto de *marketing*, a arquitectura em si consiste num exercício banal que passa para segundo plano. Uma sociedade de consumo onde a arquitectura se transforma num produto que incentiva esta realidade artificial, estetizante. Entramos num desenvolvimento técnico e cultural que tem tornado a utilização da imagem incontornável e que, como veículo comercial, reúne todos os pretextos para justificar o investimento dos gabinetes que procuram o sucesso comercial.

Associar uma lógica de rentabilidade à mediatização da arquitectura enquanto produto, é concentrar as atenções na produção de imagens, ou no culto da personalidade. É o elemento chave de sedução para o consumidor.

As imagens dissimulam o desaparecimento da natureza da arquitectura. O que é criticável não são as imagens em si, mas as intenções que escondem por detrás.

A DISSIMULAÇÃO DA ARQUITECTURA

A consequente condição protagonista da imagem nos meios de comunicação, enquanto elemento de difusão, pode dar origem a efeitos nefastos aquando da concepção da arquitectura, privilegiando opções e conceitos susceptíveis de serem valorizados na representação, privilegiando efeitos visuais em detrimento de desenvolvimentos tipológicos ou construtivos, hoje cada vez mais negligenciados.

Entenda-se por “efeito” uma impressão estética proporcionada por uma técnica em particular. Independentemente da intenção do seu autor, o efeito que a imagem produz, ou as sensações que provoca, podem variar, e em certos casos particulares seduzir, consoante o estilo, a luz, etc. O efeito traduz as intenções do arquitecto, põe em evidência certas características do objecto arquitectónico utilizando a geometria, a luz, a matéria, os contrastes, o que constitui o carácter da obra. O que é indispensável ao seu sucesso é a existência de

uma harmonia entre o efeito da imagem e o efeito arquitectónico capturado⁵⁵.

«(...) Numa era de reprodução mecânica a fotografia torna-se susceptível de tudo captar, tudo receber, tudo perceber, ela persegue objectivamente o mundo e desenvolve os seus clichés usando todos os meios acessíveis à imagem, ela torna-se num olho que é o nosso. (...) A fotografia torna-se o telescópio de Galileu, que não serve para ver ao longe mas serve para aproximar a paisagem colocando-a directamente, por intermédio do olho, no nosso cérebro, gravando a memória. Hoje a cultura visual faz-se pelos olhos mais do que pelo deslocar do corpo no espaço-tempo.»⁵⁶

«A arquitectura existe hoje sob duas «formas»: enquanto realidade construída, (...) e enquanto as suas fotografias, desenhos, maquetas mesmo, que nos chegam através das publicações. (...) esta multiplicação de imagens de projectos que quase ninguém poderá ir visitar, é uma riqueza, mas é sobretudo um perigo.

Instaurou-se um novo estatuto da imagem de arquitectura, do documento fotográfico: figura metonímica, pedaço que fala mais alto que o todo, efeito especial, ícone, instrumento de comunicação autónomo, desligado do conhecimento do espaço real.

(...) A fotografia dá-se por real, e portanto a distorção é inevitável, manipulável, por vezes interessante.»⁵⁷

Concursos, publicações, artigos de revistas, livros, impõem uma lógica mediática própria.

A partir do momento em que existem concursos de arquitectura, uma planta adquire uma dimensão retórica forte, que deve tocar o sensível, a emoção.

Os desenhos são tratados para nos emocionar com o inexistente. Face a esta dimensão representativa a arquitectura dificilmente contorna o superficial, que tem por objectivo seduzir o observador.

55 JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 160.

56 SENS, Jeanne-Marie; TONKA, Hubert. *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka* citado por JUNGSMANN, Jean-Paul. Ibidem, página 78.

57 PORTZAMPARC, Christian de. *Ecrire, dessiner un livre d'architecture autour de Hubert Tonka* citado por JUNGSMANN, Jean-Paul. Ibidem, página 33.

Não existe uma linguagem neutra desprovida de retórica. Existem tentativas de contornar esta retórica que impede, por exemplo, a avaliação imparcial de um projecto apresentado a concurso.

Os regulamentos da maioria dos concursos especificam os elementos a apresentar. Se em alguns casos os painéis a concurso são analisados previamente de forma a ocultar todos os elementos que não são pedidos no regulamento (para que não sejam nunca visualizados pelo júri), noutros casos o desrespeito dessa cláusula do regulamento do concurso leva à exclusão imediata do concorrente.

Podem mesmo ir mais longe na especificação dos elementos gráficos, impondo a apresentação gráfica destes – «os *documents présentados serão desenhados a preto sobre fundo branco; no caso da utilização de preenchimentos devem-se privilegiar tramas ou pontos, que sejam facilmente reprodutíveis*»⁵⁸. Mas a questão da subjectividade volta a ser encontrada nas partes explicativas e memórias descritivas – que são acompanhadas de esquema e outros elementos gráficos – frequentemente deixadas ao critério do concorrente. É o caso nos programas de concurso que consultei para informar este trabalho, tanto nos de origem francesa como nos de origem suíça.

Mas os painéis mantêm-se o elemento de apresentação dominante no que toca à arquitectura e a limitação dos elementos gráficos – para além de tentar conservar o anonimato – é uma medida democrática, no sentido em que limita a exuberância da apresentação que não poderia ser explorada por um *atelier* com menores recursos.

Para as maquetas as mesmas condições de apresentação são requeridas. É frequente ler-se que os elementos serão apresentados, por exemplo, a branco mate⁵⁹; ou então que a maqueta será construída sobre uma base fornecida pelo promotor associado ao concurso⁶⁰.

Mas serão estas medidas suficientes para abalar o estatuto conseguido pela imagem?

58 Regulamento *Concours d'architecture – Agrandissement du Collège du Sud à Bulle*, Março 2012, página 7.

59 Regulamento *Concours d'architecture – Agrandissement du Collège du Sud à Bulle*, Ibidem.

60 Regulamento *Concours de projets d'Architecture - Immeubles de logements au chemin Clair-Val à Thonex*, Fevereiro 2012, página 8.

Afinal de contas, as ilustrações virtuais do projecto são a melhor tradução do projecto para um júri muitas vezes constituído por profissionais exteriores ao meio da construção, e que não estão preparados para a leitura de desenhos técnicos, com o seu grau de abstracção.

E para além disso, vemos que hoje os alçados (ou mesmo as plantas) tornaram-se elementos graficamente muito trabalhados, compensando as limitações imposta às imagens calculadas por computador. A sua dimensão retórica é alvo de uma atenção que vai para além do jogo de sombras reveladores das saliências e reentrâncias de Palladio, os alçados são habitados pelas mais diversas actividades, os céus dramáticos – como se se tratasse de uma fotografia à distância – são mais trabalhados nos programas de edição de imagem do que nos programas de desenho técnico.

E o que justificará o facto de 56% da remuneração para participação a um concurso restrito no atelier Reichen et Robert ter sido destinado aos perspectivistas responsáveis pelas duas imagens apresentadas nos painéis entregues? (Figura 47)



^

Figura 47
Concurso para a concepção de um
Hotel de quatro estrelas [2011],
um dos painéis apresentado,
perspectiva em baixo, à direita
© Reichen et Robert

Até que ponto as imagens e as representações do projecto não prevalecem sobre as obras edificadas, num mundo profissional de arquitectura premiada?

Não será esta uma estratégia nociva para a prática da arquitectura dos *ateliers* que procuram a visibilidade mediática? Inserido num mercado de alta competitividade, o *atelier* de rendimentos mais reduzidos deverá investir na qualidade técnica da sua arquitectura, ou investir nos elementos potencialmente mediáticos?

Perante tal necessidade, consciente ou inconscientemente, a presença mediática não dita o desenvolvimento do projecto?

Constato que o saber construir, na obra de Chartier Dalix, desaparece deixando o lugar à imagem que comporta a dimensão mediática e vai reorientar o desenvolvimento do projecto. A imagem deixou de ser um elemento necessário à concepção e à construção do projecto, para se tornar projecto ela mesma. Imagens que transmitem não a realidade, mas uma realidade imaginada.

A energia criativa exigida pela arquitectura desaparece face às inúmeras exigências das representações técnicas, comerciais e mediáticas. O projecto perde a sua complexidade. A necessidade de manter o interesse do projecto face a interlocutores incapazes de ler um desenho técnico complexo, faz com que o investimento financeiro dos ateliers seja aplicado em imagens de fácil comunicação, frequentemente em detrimento do desenvolvimento arquitectónico do projecto. Nos gabinetes de hoje procuram-se, mais do que arquitectos experientes ou conhecedores, arquitectos que dominem os programas informáticos e de edição de imagem.

«Hoje, a importância do visual corresponde à luta pela notoriedade no glamoroso universo das aparências, pela conquista do look nas capas das revistas, pela importância de ser um modelo de referências, um ícone da moda.»⁶¹

Em ambos os ateliers analisados já não se fala de edifício.

A pretexto de trabalhar por paixão, o arquitecto não é na maioria dos casos justamente remunerado, e despesas associadas ao *marketing* não são normalmente comportáveis.

Mas, ainda assim, a mediatização tem de ser financiada pelo próprio arquitecto que procura promover a sua obra, enviando ele mesmo a informação para os periódicos, *blogs*, inscrevendo-se em comunidades virtuais, ou, em certos casos, pagando a editoras especializadas na difusão de arquitectura e populares no meio, “comprando” o seu lugar. Trata-se de um investimento mas também de uma estratégia de sobrevivência num mercado competitivo.

Para além de todos os elementos técnicos a produzir, e pelos quais é remunerado, deve batalhar política e financeiramente para poder realmente ver divulgada a sua arquitectura.

A necessidade de controlar a representação, assim como o aspecto construtivo, é um dos factores que, na minha opinião, contribui para o carácter objectual e monolítico da arquitectura, simplificando a

61 BARREIROS DUARTE, Rui. Op. cit., página 58.

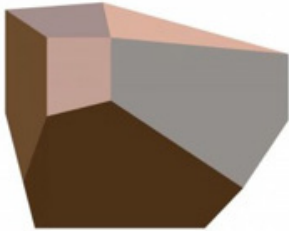


Figura 48
Logótipo da Casa da Música [2007],
desenhado por © Sagmeister Inc.

fórmula representativa por deixar de lado a variante lugar onde se insere, permitindo dominar representativa e tecnicamente o objecto arquitectónico nos média. É igualmente por esta representação objectual consequente, e mais especificamente pela sua iconografia, que se interessa o cliente da obra de um ponto de vista comercial. Vejam-se o caso dos museus ou das salas de espetáculo: o próprio edifício torna-se o logótipo da instituição (Figura 48).

Nos média não existe um contexto geográfico nem uma relação de escala.

Uma habitação individual pode, e tende, a ser apresentada como um museu, e vice-versa. Na minha opinião a postura «*Fuck the context!*» que Rem Koolhaas explica em *Bigness, the problem of large*, falando da postura egocêntrica do arranha-céus face aos edifícios envolventes, autorizados a menosprezar o seu contexto físico, é recorrente em construções de importância ridícula. A singularidade de um arranha-céus face a um dado contexto físico pode ser simulada na mediatização de um edifício de dimensões reduzidas, através de uma (mal) intencionada utilização da imagem representativa.

É uma reviravolta que se acentua com o passar do tempo, o fenómeno visual cada vez mais importante, com abuso do poder sugestivo das imagens. Estas anulam qualquer argumentação racional.

A nossa própria cultura tem-se transformado quase exclusivamente numa cultura de imagem, o que faz com que visitemos cada vez menos as obras *in situ*, obras que se tornam acessórios para puristas. A imagem é o intermediário universal entre a coisa e o observador, o curioso, o viajante. A sua força é tão sedutora que a obra *in situ* é ofuscada e, consequentemente, esquecida.

Visitar uma obra, compreender um desenho, tocar um muro, penetrar na arquitectura, é também compreender a sedução e os limites da imagem. A ilusão tem como principal vítima o leigo, aquele que não lida com o meio da prática, um potencial cliente, ou até mesmo certos praticantes da disciplina. Nunca uma imagem conseguirá substituir a visita, o toque, o percurso.

A omnipresença da imagem alimenta este afastamento e impõe um

ponto de vista, um discurso. Visitar a obra contemporânea resulta por isso frequentemente numa desilusão, numa não correspondência com a expectativa criada.

Chartier Dalix revela-se um gabinete de imagens em crescimento. Um sucesso comercial, cada vez mais mediatizado e com mais presença para os concursos de arquitectura restritos, mas será um sucesso enquanto arquitectura?

*«Se uma coisa quer ser fotografada (representada), é precisamente porque ela não quer transmitir um significado, não quer dar a pensar. Ela quer ser fotografada, quer tornar-se numa imagem, não é para perdurar, mas ao contrário, para melhor desaparecer. (...)»*⁶²

A arquitectura surge hoje ao serviço de um novo espírito liberalista-capitalista, cúmplice de uma associação da arte à economia, depois de ter servido o poder através da sua capacidade de simbolizar o poder político, depois de ter sido o vector de uma tentativa de controlo social. Dissimulada, ela procura a mesma sedução das disciplinas estetizantes, da publicidade, dirigidas para o consumo. Ela adapta-se à exigência do label, da identificação, da imagem mediática.

Assistimos não só a uma estetização da arquitectura, como também a uma estetização da vida quotidiana através da arquitectura.

Uma arquitectura virtual, da qual a percepção e interpretação não dependem de algo físico, mas de um discurso que a acompanha, este sim construído, de palavras e sobretudo de imagens.

Uma encomenda rigorosamente configurada, são agora exigidos efeitos mediáticos e comunicantes, segundo o binómio comunicação-consumo.⁶³

Jean Baudrillard afirma, no seu livro *Illusion, Désillusion Esthétiques*, que os iconolatrias de Bizâncio que pretendiam representar Deus na sua maior glória acabavam por simulá-lo nas imagens, dissimulando

62 Baudrillard, Jean. *La Transparence du Mal – Essai sur les phénomènes extrêmes* citado por JUNGSMANN, Jean-Paul. Op. cit., página 36.

63 *Images d'architecture, Werk, Bauen+Wohnen*, Setembro 2004, página 30.

o problema da sua existência. Por detrás de cada imagem Deus tinha desaparecido; não estava morto, mas tinha desaparecido.

Assim, vivemos num mundo onde a mais alta função do símbolo, da representação, é de fazer desaparecer a realidade e de dissimular esse desaparecimento. A arquitectura hoje não faz outra coisa, nem os média. A arquitectura e os média têm assim um destino comum⁶⁴. O crime perfeito.

64 BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, Désillusion Esthétiques*. – França: Sens & Tonka, 1997, páginas 24-25.

CONCLUSÃO

A imagem já não é o espelho da realidade, a imagem não pode imaginar a realidade, porque ela é a realidade.⁶⁵ Perante uma situação semelhante perguntamo-nos que relação tem o Homem com o seu meio.

Penso que todos temos consciência que a profissão de arquitecto tem sofrido grandes transformações; não creio porém que haja debate suficiente quanto ao rumo da profissão.

Toda e qualquer divergência formal da arquitectura funda-se numa convergência de objectivos – ser mediático.

Embora este trabalho se apoie na análise de uma prática da profissão que me parece prejudicar a arquitectura, não é de ignorar uma resistência por parte de um conjunto ainda considerável de praticantes da profissão. Uma parte que defende a verdadeira missão do arquitecto e que, por uma questão de ética, tem o acesso ao mercado algo dificultado.

Gostaria igualmente de aqui referir que grande parte dos arquitectos que constituem uma referência para a prática da arquitectura contemporânea não se limitam a esta superficialidade. Eles vão mais longe, mas à semelhança do que se passou com Serlio ou Palladio, a perda de qualidade da arquitectura relaciona-se com a democratização da profissão, com a existência do arquitecto medíocre que imita efeitos arquitectónicos ignorando os princípios das suas fontes de inspiração. O arquitecto inexperiente, inspirado pelas figuras mediáticas do mundo da arquitectura, procurará através de construções menores a visibilidade de uma construção de excepção.

É a tendência que é prejudicial e é esta atitude que é criticável, mas uma atitude que corresponde a um mercado onde prevalece a mediatização.

Jacques Lucan no seu livro *Composition, Non-composition*, através de uma análise do processo de concepção da arquitectura contemporânea, conclui também sobre o objectivo de uma lógica mediática na tendência da arquitectura contemporânea. Ele identifica ainda uma

65 BARREIROS DUARTE, Rui. Op. cit., página 26.

convergência de método no processo da concepção, em relação com esta lógica mediática.

Na opinião de Lucan, o processo de concepção trabalha a extrusão da parcela escultoricamente e aplica um trabalho de textura sobre este volume. Embora a explicação possa parecer redutora, ele ilustra-a com os mais diversos exemplos de obras de arquitectos de renome internacional, frequentemente tomados como referência. Ele chama a estas construções resultantes “hangares decorado”.

Esta decoração (na fachada), na lógica da mediatização, tem uma forte participação no aspecto visual a ser difundido – é por isso de grande interesse mediático.

«Na era da globalização, o processo de fazer arquitectura desdobra-se operativamente entre a estrutura, pele e organização interior. A pele, sendo mais permeável a um re-styling, efemeriza e transmuta a sua presença correspondendo a diferentes estímulos; uma pele responsiva não se refere unicamente a uma mensagem ecológica, corresponde também a uma figura emblemática e possui uma dimensão comunicacional.»⁶⁶

O protagonismo da fachada, hoje, foi potenciado por uma herança do Modernismo – um movimento com uma importante missão social e humanista, missão hoje cada vez mais ofuscada – a planta livre abriu um universo de possibilidades a uma fachada que está agora desprovida da sua função estrutural. A fachada livre abriu uma dimensão que permitiu trabalhá-la com uma muito grande divergência formal, o que, nos anos 90, fez com que fosse uma plataforma privilegiada para a busca formal supérflua que se iniciou com o pós-modernismo.

Grande parte dos arquitectos, hoje em dia, a pretexto da duplicação da parede por exigências térmicas, utilizam este “entre-dois” – limite indefinido – como espaço de manobra para as divergências formais, o que resulta no enorme desenvolvimento técnico dos materiais de revestimento, desenvolvimento claramente superior ao desenvolvimento espacial e tipológico. A fachada livre é, antes de mais, uma fachada com grandes potencialidades plásticas, naturalmente

66

BARREIROS DUARTE, Rui. Op. cit., página 46.

exploradas na criação da identidade mediática.

A fachada tanto se pode colar como tomar amplitude relativamente ao corpo; ela pode revelar ou ocultar o corpo do edifício. A fachada é hoje tratada como “pele”, ou “envelope”, precisamente pela sua capacidade de dissimular aquilo que cobre. Note-se que o próprio conceito de “pele”, muito empregue hoje na arquitectura, destrói a noção de fachada enquanto interface entre o exterior e o interior, passando esta a constituir um limite que evidencia a interioridade da arquitectura ou, digamos antes, do objecto. Mediaticamente, já atrás o referi, não tem interesse alimentar a relação com a envolvente.

Paradoxalmente, estes objectos abstractos, escultóricos – que parecem destacar-se da sua envolvente – estão, na teoria de Lucan, intrinsecamente ligados à forma da parcela (por resultarem de uma extrusão) e não fazem por isso sentido se forem deslocados.

A extrusão da parcela consiste numa lógica de rentabilidade, gerando o máximo de volume com o mínimo de perímetro, com o mínimo de fachada. Esta extrusão será mais ou menos esculpida, consoante o caso, o orçamento, o objectivo. O edifício torna-se escultura.

Para simplificar a apreensão visual do objecto arquitectónico – sublinhando precisamente o carácter objectual, monolítico – a textura, segundo Lucan, será o mais uniforme possível, homogénea. A pele que Lucan refere – porque estamos a falar de plasticidade e do efeito visual – vai procurar um paralelo com a monocromia na pintura do início do século. Na monocromia cada fragmento do quadro tem o mesmo valor, destacar a parte do todo não é justificável. A tensão da superfície é repartida uniformemente. Assim a parte, de igual valor em relação às outras partes, tem facilidade em invocar o todo.

Neste método de concepção não há composição, o exercício é processual e não compositivo. Os monolitos, ou objectos, não são composicionais no sentido em que não resultam da aglomeração de peças, ou das relações entre diferentes elementos, que procuram um equilíbrio.

Estamos perante a procura de um objecto em equilíbrio consigo próprio, o trabalho da textura onde a parte invoca o todo, uma presença mediática que pretende ser invocada com o mínimo de

imagens – por isso Lucan fala de uma convergência de método. Uma convergência cuja estratégia comum é a procura de uma imagem, de uma identidade.

Verifiquei ao longo deste trabalho que o arquitecto tem o estatuto de criador de uma aura mediática – é um decorador. O seu trabalho focaliza-se na imagem a ser divulgada, na representação da arquitectura. A arquitectura continua a abrigar o homem, mas continuará a ser o arquitecto quem formaliza a resposta a esta necessidade?

Walter Benjamin referiu também que a existência física do motivo em certos domínios – na fotografia, no cinema, ou noutras técnicas de criação reprodutíveis – não é o cerne da questão. Esta existência física torna-se como que o negativo original. O fenómeno de reprodução é-lhe indissociável. O mesmo não se deveria poder dizer da arquitectura. Quando perdemos o valor utilitário em prol da reprodução, Benjamin afirma-o, é toda a função social da arte (arquitectura) que é abalada. Em vez de se fundar no seu ritual (na sua função) ela passa a apoiar-se numa outra práxis: a política⁶⁷.

Hoje, no processo de construção, o papel do arquitecto encontra-se alterado. O seu sucesso está associado à imagem, não ao espaço, à composição. No seu ensaio, Walter Benjamin prossegue falando dos objectos artísticos: *«As obras de arte mais antigas, sabemos, nasceram para servir um ritual, primeiro mágico, e depois religioso. É então de uma importância decisiva que o modo de existência aurático da obra de arte nunca seja desligado da sua função ritual. Noutros termos, o valor singular da obra de arte “autêntica” encontra o seu fundamento no ritual, no seio do qual ela pode encontrar o seu valor utilitário original e primário.»*⁶⁸ Mas neste discurso, que considero igualmente válido para a arquitectura, será ainda o arquitecto o responsável pelo valor original e primário da construção? A prática da arquitectura parece esquecer o seu valor utilitário e primário e em torno da imagem encontra-se

67 BENJAMIN, Walter. Op. cit., página 30.

68 BENJAMIN, Walter. Ibidem, página 28.

desprovida de uma missão social, sem objectivos, sem motivo nem pertinência espacial. Ela consiste antes numa contemplação perante os valores plásticos da arquitectura, associados às qualidades pictóricas, numa sociedade que não é educada para apreciar a espacialidade, que que se contenta de uma mera estetização.

Da mesma maneira que os meios de comunicação social perderam a capacidade de criticar a arquitectura, manifestando exclusivamente a sua qualidade visual e secundarizando a apreensão táctil e espacial da arquitectura, o público que define a encomenda é contagiado pela postura contemplativa do jogo plástico, ao qual o papel do arquitecto é associado.

«A arquitectura sempre ofereceu o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se opera na distração e pela colectividade. As regras da sua recepção são as mais instrutivas.

Os edifícios acompanham a humanidade desde a pré-história. Diferentes formas de arte nasceram e desapareceram. A tragédia viu a luz do dia com os Gregos, apagou-se com eles, e voltou à vida apenas através das suas “regras” séculos mais tarde. A epopeia, cuja origem remonta à infância dos povos, desapareceu na Europa no fim do Renascimento. A pintura do cavalete é uma criação da Idade Média, e nada garante que ela durará para sempre. Mas a necessidade de o Homem se abrigar é e será constante. A arquitectura nunca esteve em pousio. A sua história é mais longa do que a de qualquer outra arte, (...). Os edifícios são percebidos de duas maneiras: segundo o uso que lhes damos, e segundo a percepção visual que temos. Melhor dizendo: táctil e visualmente. Nada compreendemos se os virmos no modo de contemplação frequentemente praticado pelos turistas face a monumentos célebres.»⁶⁹

Que a arquitectura será sempre uma necessidade é um dado adquirido, mas que papel desempenha o arquitecto na construção de um edifício?

Constatei, nos casos observados ao longo deste trabalho, que o arquitecto não domina a arte de construir. O arquitecto compromete-se com uma imagem perante um cliente numa fase do projecto onde

69 BENJAMIN, Walter. Op. cit., páginas 87-88.

ainda não foram colocadas questões construtivas e, no entanto, já optou pelos acabamentos. Ele ignora a sua aplicação, sendo a resolução deixada aos gabinetes técnicos que o assistem.

Haverá na arquitectura lugar para a profissão de arquitecto, senão enquanto personalidade, criador de uma imagem com um potencial mediático?

Neste sentido, Jean Nouvel escreve que *«L'avenir de l'architecture n'est plus Architectural»*⁷⁰.

O antes jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sob a luz resume-se hoje ao jogo magnífico dos volumes *tout court*.

«Os arquitectos perceberam perfeitamente que a arquitectura não era acessível ao povo e decidiram falar de arquitectura apenas entre eles, dizem, para aprofundar o saber interno.

*Eles falam tanto de arquitectura que já não falam do resto. Os outros (os não-arquitectos), não ouvindo mais falar de arquitectura, falam do resto. Quando um arquitecto houve um outro (um não-arquitecto) falar de arquitectura, ele trata-o de incompetente e aconselha-o a falar de outra coisa. Quando um outro ouve os arquitectos falarem de arquitectura, não percebem nada, e aconselham-no a falar de outra coisa.»*⁷¹

O papel do arquitecto parece assemelhar-se ao do artista. O saber que distingue o arquitecto do artista é cada vez mais esbatido. A sua intervenção é considerada um luxo. (Nestes termos, os arquitectos deveriam estar gratos que a lei imponha o seu serviço; se não houvesse uma legislação neste sentido o desemprego seria ainda mais problemático!)

«A arte nunca é o reflexo mecânico das condições positivas ou negativas do mundo, mas a ilusão exacerbada, o espelho hiperbólico. Num mundo dedicado à indiferença, a arte só pode acrescentar a essa indiferença. Andar à volta do vazio da imagem, do objecto que deixou de o ser. Assim o cinema de autor como Wenders, Jarmush, Antonioni, Altman, Godard, Warhol, exploram a insignificância do mundo através da imagem, e com

70 Interview Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Op. cit., página 2.

71 PATRICE, Goulet. *Jean Nouvel, Patrice Goulet*. – Paris: Electa Moniteur, 1987, página 162.

as suas imagens contribuem para a insignificância do mundo(...).»⁷²

Poderemos incluir o arquitecto de hoje como um contribuinte para esta insignificância do mundo?

A profissão do arquitecto tornou-se insignificante, à volta do vazio da imagem? À volta da estetização?

No “edifício pato” mencionado por Venturi em *Learning from Las Vegas*, a representação simbólica domina, traduzindo a função: uma loja que vendia patos. As arquitecturas de hoje, igualmente objectuais, são despidas de qualquer valor simbólico. São plasticismo gratuito que, mesmo não traduzindo a função, não são polivalentes.

Com a perda do saber construtivo e juntando o conceito de monólito homogéneo, desaparece a noção de tectónica.

Os edifícios escondem por detrás da “pele” todos os esforços estruturais, não sabemos como o edifício se segura. A questão estrutural fica a cargo dos engenheiros – mas é um saber que se liberta da concepção formal.

Aproximo-me da conclusão do curso de arquitectura, e de um mercado no qual não consigo determinar a minha posição.

Nas entrevistas de emprego perguntam-me se domino os programas de modelização tridimensional, e programas de edição de imagem. Enquanto estudante não tive esse tipo de formação; mas também não disponho de um conhecimento técnico suficientemente aprofundado. Procuro fazer espaço, mas não é ainda o meu papel.

Esta imprecisão do papel do arquitecto, nos dias de hoje, tem desvalorizado a disciplina. A arquitectura não é uma área onde a remuneração seja equivalente à da engenharia – 30% superior à saída da escola (baseio-me no panorama em França) – no entanto falamos de uma formação superior de duração equivalente.

Como deverá reagir a este cenário o ensino de arquitectura? Onde se traduz na educação a sectorialização da prática da arquitectura à qual

72 BAUDRILLARD, Jean. Op. cit., página 16.

assistimos no mundo profissional?

No processo construtivo, quem está hoje encarregue de pensar o espaço?

A escola do Porto é uma das raras entidades que batalha para manter um ensino consciente da missão social do arquitecto. Pertence a esta resistência que aguarda o esclarecimento das massas, a revalorização da questão espacial, que defende a relação do Homem com um meio físico, uma relação fenomenológica, táctil, hoje dissimulada. A dimensão humanística.

Senão, para que precisaríamos de arquitectos?

Mas neste cenário de crise na profissão de arquitecto, o que nos reserva o futuro? Vemos que novos formalismos não são a resposta, nem o são a disposição de novas técnicas.

A superficialidade com que se pratica a profissão não deixa de ser uma tradução dos valores superficiais que dominam a sociedade, o que se verifica ser mais grave do que a simples questão formal.

E assim termino com uma citação de Philippe Starck, aquando de uma entrevista com Patrice Goulet, a propósito da sua colaboração com Jean Nouvel para a Ópera de Tóquio, concurso que não venceram em 1986, mas cujo discurso ainda ecoa entre os arquitectos:

«Eu estava convencido, da parte que me toca, que tinha de ser um objecto e não uma arquitectura, e que este objecto tinha de ser muito misterioso, que tivesse um ar “vindo de outro planeta”. Tinha vontade de uma não-escala, de ritualização, de simbolização, de uma não-côr: o preto; de uma forma: o monólito; de ouro: o metal-símbolo necessário à cristalização do todo. Não acredito que possamos incluí-lo numa família ou onde quer que seja; é verdadeiramente uma outra coisa e suspeito – sem querer ser pretensioso – que abrimos com ele uma falha, uma quebra algures. Talvez não tenhamos ganho o concurso, mas estou convencido que este projecto não será estéril. Que dizer mais? Que um dos maiores prazeres narcísicos que tivemos, Jean e eu, foi o da incrível dimensão deste objecto

e do trabalho levado para o tornar ainda mais incrível, nem que seja pela ambiguidade absoluta da sua escala.(...) sem nenhum a priori cultural, é um dos primeiros templos modernos onde o Homem é um deus, uma espécie de personagem etérea, completamente sem escala, cujo espírito é a razão de existir.»⁷³

Philippe Stark não é arquitecto... ■

73 PATRICE, Goulet. Op. cit., página 134.

PUBLICAÇÕES

BARREIROS DUARTE, Rui. *Arquitectura, Representação e Psicanálise*. – Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, Désillusion Esthétiques*. – França: Sens & Tonka, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *Les Objets Singuliers*. – Paris: Calmann-Lévy, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des Objets*. – França: Éditions Gallimard, 1968.

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique* (trad. Lionel Duvoy). – Paris: Éditions Allia, 2011.

CARPO, Mario. *L'Architecture à l'Âge de l'Imprimerie* (trad. de Ginette Morel). – Paris: Éditions de la Villette, 2008.

FLORENCE, Michel ; REICHEN, Bernard ; ROBERT, Philippe. *Reichen & Robert*. – Paris : Éditions du Moniteur, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitectura Moderna* (trad. Jefferson Luiz Camargo / Marcelo Brandão Cipolla). – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

JUNGSMANN, Jean-Paul. *L'Image en architecture : de la représentation et de son empreinte utopique*. – Paris : Éditions de La Villette, 1996.

KAUFMANN, Emil. *Trois architectes révolutionnaires: Boullée, Ledoux, Lequeu* (trad. Françoise Revers). – Paris : Éditions de la SADG, 1978.

KOOLHAAS, Rem. *New York Délire* (trad. Catherine Collet). – Marselha: Éditions Parenthèses, 2002.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *SMLXL : Small, Medium, Large, Extra-Large*. – Köln: Benedikt Taschen, 1997.

LUCAN, Jaques. *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. – Lausana : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

BIBLIOGRAFIA

MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de l'image*. – França: Les Éditions du Seuil, 1993.

PATRICE, Goulet. *Jean Nouvel, Patrice Goulet*. – Paris: Electa Moniteur, 1987.

PÉLISSIER, Alain. *Reichen et Robert : architectures contextuelles*. – Paris : Éditions du Moniteur, 1993.

TAVERNOR, Robert. *Palladio and palladianism, Robert Tavernor*. – London: Thames & Hudson World of Art, 1991.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. – Liège: Pierre Mardaga, 1987.

VITRUVIUS. *Les dix livres d'architecture, Vitruve, traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas* (trad. Claude Perrault, 1673, apresentado por André Dalmas, 1965) – Evreux: A. Balland, 1979.

ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura* (trad. Maria Isabel Gaspar / Gaëtan Martins de Oliveira). – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PUBLICAÇÕES EM SÉRIE

Ambición mediática, Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº256, Outono 2007, p. 122-129.

Entre présence médiatique et présence réelle, Werk, Bauen+Wohnen, nº 7/8, Julho/Agosto 1997.

Images d'architecture, Werk, Bauen+Wohnen, Setembro 2004.

Interview Jean Nouvel, L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 231, Fevereiro 1984, p. 1-14.

AMY, Sandrine. « Les Nouvelles Façades de l'Architecture », Revista *Appareil* (online) – nº especial – 2008. URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=287>

GENARD, Jean-Louis; BERGILEZ, Jean-Didier. *Le Destin de l'Architecture à l'Ere de l'Esthétisation de la Vie Quotidienne*. – Bélgica: Recherches en communication, nº 18 Espace organisationnel et architecture, p. 133-154, 2002.

GUIAS DE ESTUDOS

Guide des Études 2011/2012 Paris-Belleville: http://www.paris-belleville.archi.fr/UserFiles/File/Ens_GuideEtudes1112_V2.pdf

REGULAMENTOS DE CONCURSOS

Concours d'architecture – Agrandissement du Collège du Sud à Bulle, Março 2012.

Concours de projets d'Architecture - Immeubles de logements au chemin Clair-Val à Thonex, Fevereiro 2012

